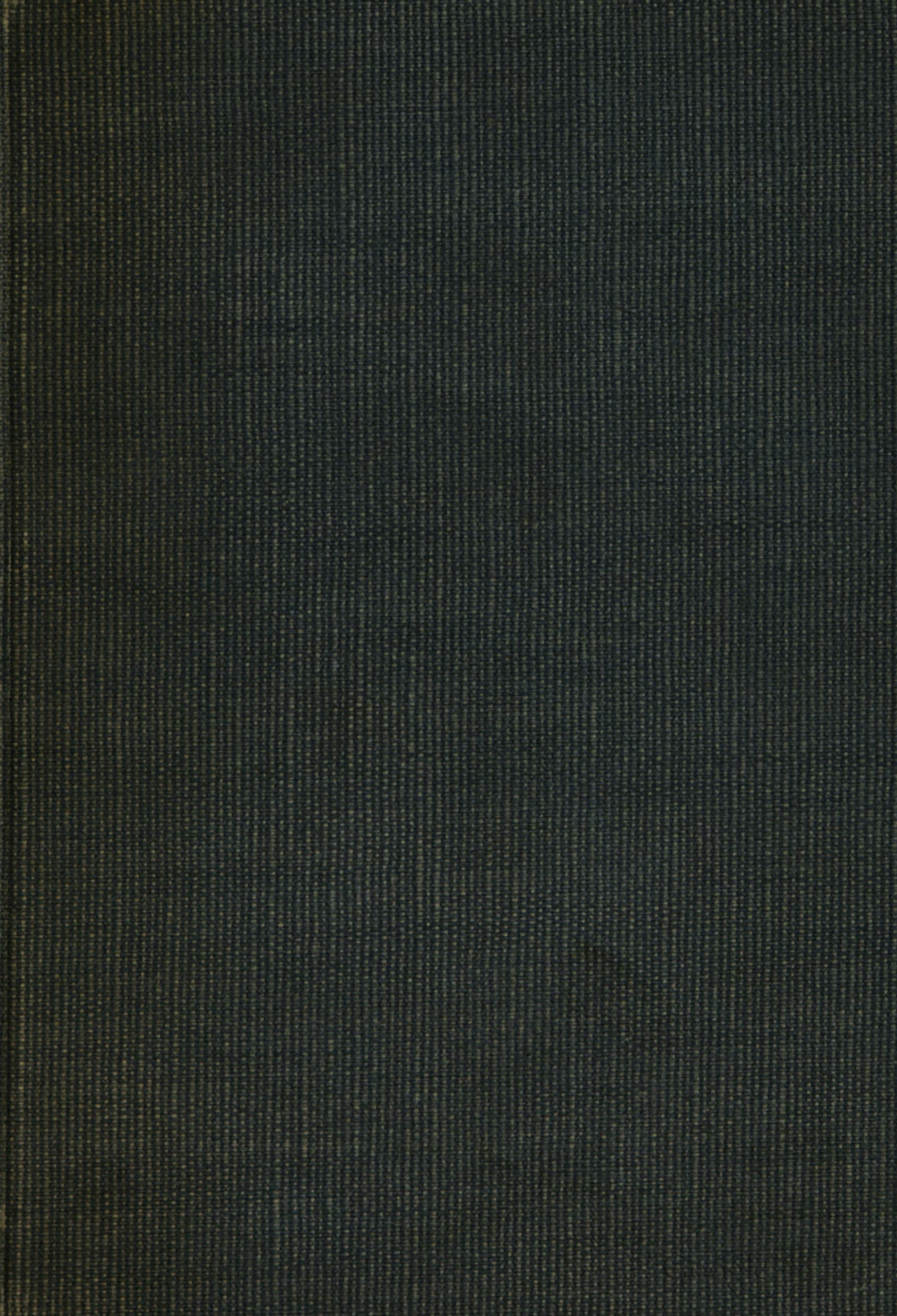
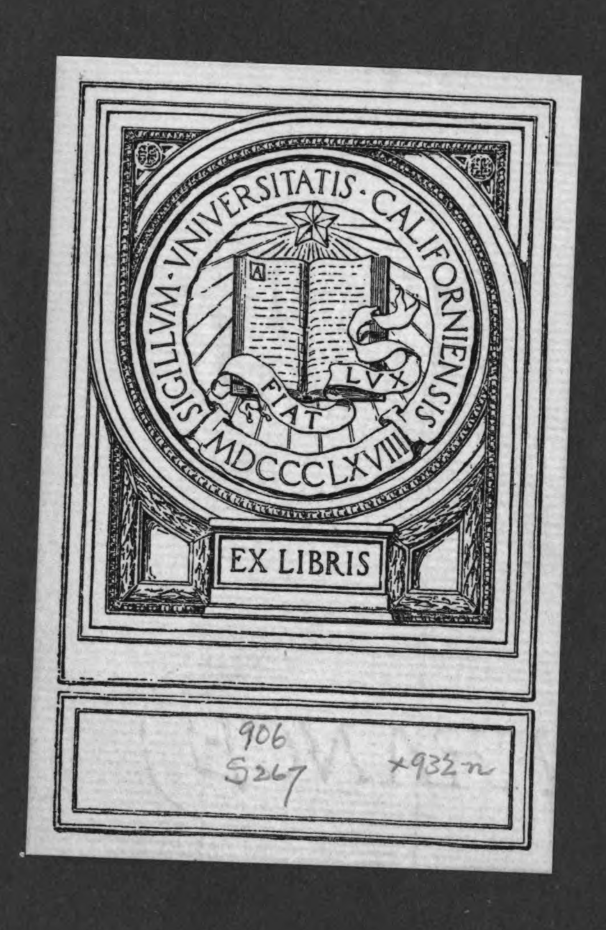
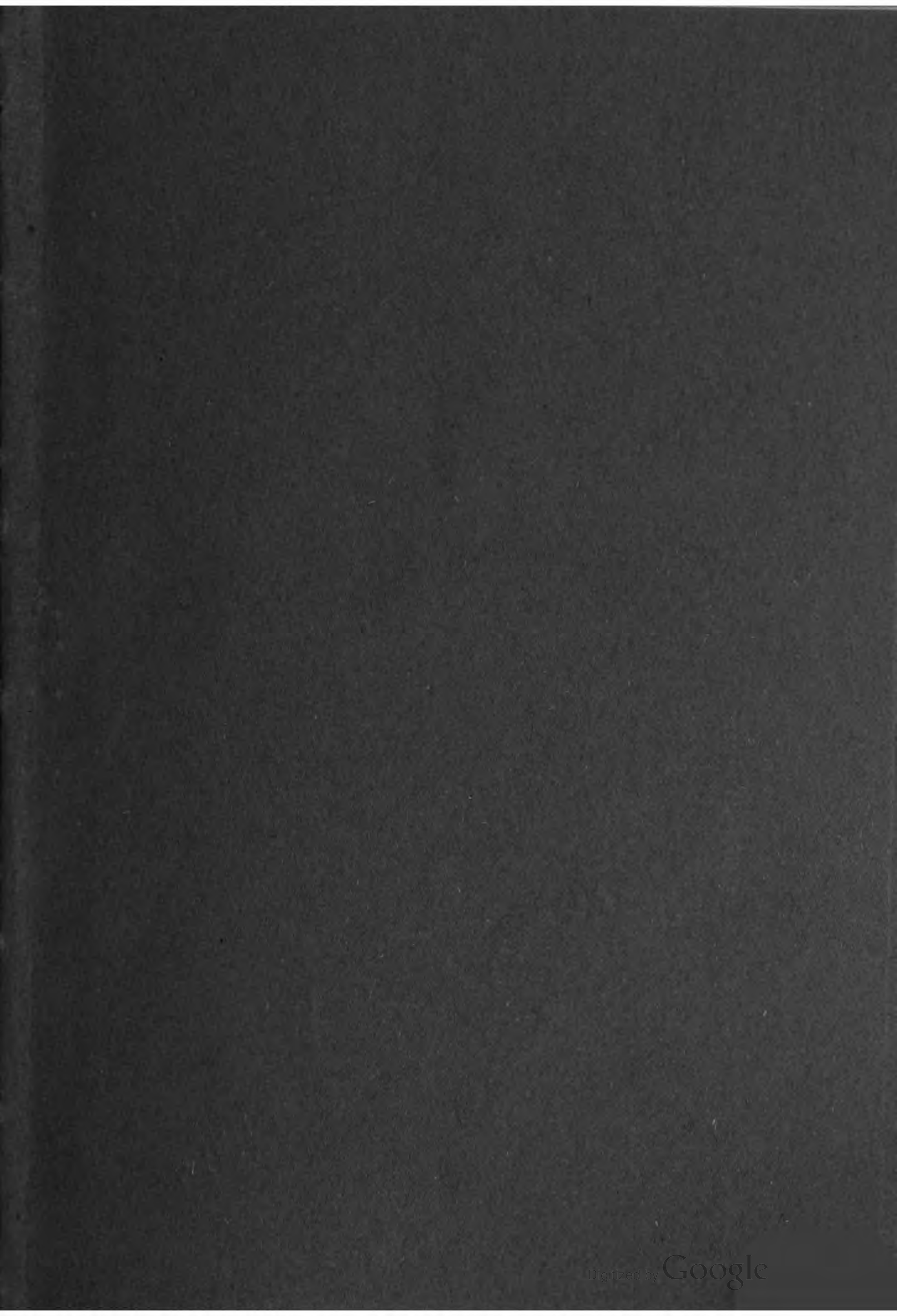



SIGILLVM · VNIVERSITATIS · CALIFORNIENSIS
FIAT LVX
MDCCCLXVIII
EX LIBRIS



Von der Absicht des Dramas

Dramaturgische Betrachtungen über die Reform der Szene, namentlich im Hinblick auf die Shakespearebühne in München

von

Jocza Savits

I.

Innere Regie

II.

Über Akteinteilung



München 1908

Verlag Etzold & Co.

Inhalts-Übersicht.

Seite

Innere Regie.

Die Kunst bleibt Kunst! Wer sie nicht durchgedacht,
Der darf sich keinen Künstler nennen;
Hier hilft das Tappen nicht, eh' man was Gutes macht,
Muß man es erst recht sicher kennen.

Goethe.

Kunst kommt von Können oder von Kennen her (nosse aut posse) vielleicht von beiden, wenigstens muß sie beides in gehörigem Grade verbinden. Wer kennt, ohne zu können, ist ein Theorist, den man in Sachen des Könnens kaum trauet; wer kann ohne zu kennen, ist ein bloßer Praktiker oder Handwerker; der echte Künstler verbindet beides.

Herder, Kalligone.



Innere Regie.

Das ist ein gutes, bedeutungsvolles Wort. Wer es zuerst gebraucht hat, ist mir nicht bekannt. Es könnte von Heinrich Laube stammen, denn es hat sein Gepräge und bezeichnet treffend den Kern seines dramaturgischen Wirkens. In den letzten Jahren habe ich das Wort selbst oft gebraucht, um die Richtung meiner eigenen Bestrebungen als Regisseur gegen Angriffe zu verteidigen.

Was ich unter „innerer Regie" verstehe, mögen folgende Ausführungen klar zu legen versuchen, wenn sie sich auch freilich vorläufig nur auf einen verhältnismäßig kleinen Teil der in Frage kommenden Kunsttätigkeit beziehen. Wohl sind es durchaus meine Anschauungen, doch nicht alle Argumente sind von mir. Sie stammen, wie man sehen wird, von Gesetzgebern der Kunst, von Männern, deren künstlerische Grundsätze beachtet werden müssen, wenn wir nicht unsere Kunst des dramatischen Theaters dauernd in falschen Bahnen sehen wollen.

Es mag darum wohl angebracht sein, vorher kurz im allgemeinen das Wesen der äußeren und der inneren Regie uns klar zu machen, bevor wir einen besonderen Teil derselben in den Kreis unserer Betrachtungen ziehen.

Unleugbar wahr ist es, daß das dramatische Kunstwerk des Dichters erst durch die lebendige Aufführung durch die Schauspieler, auf der Szene, vor der versammelten Kunstgemeinde seine Bestimmung erfüllt. Dazu bedarf es neben der inneren, geistigen Erfassung und der äußeren, sprach-

lichen und körperlichen Darstellung der Charaktere, und mit dieser der Handlung durch die Künstler einer bestimmten äußeren Zurüstung.

Über deren Notwendigkeit besteht kein Streit. Nur über das Maß und das Verhältnis dieses äußeren Rüstwerkes zur schauspielerisch-künstlerischen Verkörperung besteht ein tiefgehender und schädigender Zwiespalt. Ein Blick in die Geschichte des Dramas belehrt uns, daß zu allen Zeiten und bei allen Völkern da, wo die Dichtkunst und die diese verkörpernde Schauspielkunst den höchsten Stand der Blüte erreicht hatten, der äußeren Ausstattung eine dienende und untergeordnete Rangstufe zugewiesen war, und daß umgekehrt die Herrschaft des äußeren Pompes und der übermäßigen Ausstattung den äußersten Verfall der beiden anderen Künste zur Ursache und unabwendbaren Folge hatte. Wenigstens ist es so beim europäischen Theater der Griechen und Römer, der Engländer, der Spanier und der Italiener. Auch bei uns ist dies der Fall.

Auch Aristoteles gesteht den beiden Bestandteilen der äußeren Form der Tragödie, der Melopöie und der Szenerie, durch welche das Drama erst ein Gegenstand der äußeren Anschauung wird, nur eine untergeordnete Bedeutung zu, da auch ohne sie die Tragödie ihren Zweck, Mitleid und Furcht zu erregen, gar wohl erreichen könne. Freilich könne der Dichter, das gibt er zu, auch auf diese Weise, namentlich durch die Szenerie und Maschinerie große Wirkungen hervorbringen. Aber abgesehen davon, daß der Dichter den Erfolg dann ganz und gar dem Theatermeister in die Hand gibt und von den Zufälligkeiten der äußeren Ausrüstung bei Aufführung seines Stückes abhängig macht; daß, füge ich hinzu, in solchem Falle nicht Goethe, sondern Mieding der wichtigere Mann ist; daß fremde Künste, die des Ma-

schinisten, des Theaterschneiders, des Dekorationsmalers usw. es sind, denen er dann den Effekt seines Werkes größtenteils zu verdanken hat, so wird doch die tiefe und mächtige Erregung des Gemütes, die der tragische Dichter hervorbringen will, auf diesem Wege schwerlich ins Werk gesetzt werden können, indem der derbere, kunstlosere, sinnliche Reiz dessen, was „das Auge ergötzt", hier durchaus das Überwiegende sein wird.

Auch droht die Gefahr, daß, wenn einmal der Dichter auf das, was der sinnlichen Anschauung dargeboten wird, vorzugsweise seine Hoffnung für den Effekt seines Stückes gründet, er dem Furchtbaren das Abenteuerliche und Wunderbare, das, was dem Auge am meisten auffällt, dem, was auf das Gemüt den tiefsten und mächtigsten Eindruck macht, vorziehen wird, wodurch dann leicht sein Drama den Anspruch auf den Namen einer wahren Tragödie ganz verlieren könnte. Ebenso spotten Plato und Aristophanes über die poetischen Genies, die eine große Vorliebe zeigen für allerlei Maschinerien, womit sie immerfort Götter auf- und niedersteigen lassen und sich einbilden, durch solche „kleinliche und kindische" Vorrichtungen einen großen Effekt hervorzubringen.

Man könnte mir entgegenhalten: Dies sind antike Theorien, die wohl im klassischen Altertum Geltung hatten, die wir aber in unserer Zeit nicht mehr würdigen können. Darum hören wir, wie ein Koryphäe der neueren Ästhetik, wie Hegel im dritten Bande seiner Ästhetik darüber urteilt: Nachdem er, wie gewöhnlich längere Zeit über den zunehmenden Luxus und ausschweifenden Pomp in der Oper gesprochen, den er im übrigen für die Oper gestattet, sagt er: „Über den ähnlichen Prunk, den man jetzt oft genug tadeln hört, klagt schon Cicero in betreff der römischen

Tragödie. Im Trauerspiel, wo immer die Poesie die Substanz bleiben muß, hat allerdings solch ein Aufwand der sinnlichen Außenseite, obschon auch Schiller in seiner Jungfrau auf diesen Abweg geraten ist, nicht seine rechte Stelle... Solch einem sinnlichen Pompe, der freilich jedesmal ein Zeichen von dem bereits eingetretenen Verfalle der echten Kunst ist, entspricht dann als der angemessenste Inhalt besonders das aus dem verständigen Zusammenhange herausgerissene Wunderbare, Phantastische, Märchenhafte, von dem uns Mozart in seiner Zauberflöte das maßvoll und künstlerisch durchgeführteste Beispiel gegeben hat.

Werden aber alle Künste der Szenerie, des Kostüms, der Instrumentierung usf. erschöpft, so bleibt es am besten, wenn mit dem eigentlich dramatischen Inhalte nicht vollständig Ernst gemacht wird."

Auch Hegels Schüler, Friedrich Theodor Vischer und Heinrich Theodor Rötscher, äußern sich in gleichem Sinne. Rötscher unterscheidet ebenfalls zwei Seiten in der Vorbereitung des durch die Darstellung zur vollen Versinnlichung gelangenden dramatischen Kunstwerks: die Technik der Szenerie und die eigentliche dramatische Darstellung selbst. Diese letztere nennt auch er die höhere Aufgabe, denn sie ist die eigentliche Verleiblichung des in der Idee aufgefaßten dramatischen Kunstwerks. Hierzu bemerkt Wilhelm von Humboldt sehr zutreffend: „Unter allen Künsten ist keine der Versuchung, ihre eigentümliche Schönheit durch e r b o r g t e n Schmuck zu entstellen, so nahe als die Dichtkunst."

Es wäre ein leichtes, noch mehr Aussprüche großer und hervorragender Kunstrichter anzuführen, um das Wesen der beiden Richtungen der Führung der Regie zu beleuchten. Doch das Gegebene mag hier genügen. Es beweist hinlänglich für jeden Menschen, der der Kunst mit höheren

Erwartungen begegnet, daß es dem innewohnenden Zweck und der innersten Absicht des Dramas einzig und allein entspricht, in seiner sinnlichen Verkörperung eben den sinnlichen Elementen den Vorrang und die Oberherrschaft nicht zu gewähren, — sondern den geistigen. Diese allein vermögen die Idee des Dichters durch die vollendete Kunst des Spielers dem Geiste des Zuhörers ungehemmt und ungestört zu vermitteln. — Von Vischer kommt das schöne Wort, das den inneren Regisseur leitet: „Mit der Poesie ist der Boden des Geistes erreicht und wird nicht wieder verlassen, sondern in die Tiefe bearbeitet." Dieselben Grundsätze, die Chamberlain in seinem bedeutenden Buche über Immanuel Kant ausspricht, um das Wesen der Kantischen Philosophie zu bezeichnen, kann man auch auf das System der inneren Regie anwenden. Das Prinzip der inneren Regie setzt wohl Grenzen, aber es reißt auch Schranken nieder, es begrenzt die dramatische Kunst durch Gesetze des Geistes, aber innerhalb dieser Grenzen gibt es ihr eine unausschöpfbare Tiefe. Mad^me de Staël bemerkt zu diesem Gegenstand in „Corinne": „L'empiètement d'un art sur l'autre leur nuit mutuellement. La sculpture perd les avantages qui lui sont particuliers, quand elle aspire aux groupes de la peinture; la peinture, quand elle veut atteindre à l'expression dramatique. Les arts sont bornés dans leurs moyens, quoique sans bornes dans leurs effets."

„Das Eingreifen einer Kunst in eine andere schadet beiden; die Bildhauerkunst verliert die ihr eigentümlichen Vorzüge, wenn sie die Gruppen der Malerei anstrebt; die Malerei, wenn sie den dramatischen Ausdruck erreichen will. Die Künste sind beschränkt in ihren Mitteln, wenngleich ohne Schranken in ihren Wirkungen."

So bilden sich denn der innere Regisseur und mit ihm

die Genossen seiner Kunst auf dem Wege des Geistes zum Künstler im wahren und höchsten Sinne des Wortes und der Regisseur für äußere Regie, wie Tieck es nannte, zum gelehrten Schneider und zum akademischen Dekorateur und Tapezierer, — wenn er nicht schon als solcher geboren ist. Denn daß mit der überstarken Betonung des äußeren Beiwerks eine edlere und künstlerische Sorgfalt auf die Ausgestaltung des dichterischen Teiles der Aufgabe mit Erfolg Hand in Hand gehen könnte, wenn dies auch in der redlichsten und gewissenhaftesten Weise beabsichtigt war, ist völlig ausgeschlossen, sowie es ausgeschlossen ist, daß eine Kugel auf einer schiefen Ebene nach aufwärts rollt.

Die Tatsache könnte gleichwohl gegen mich sprechen, daß wir pomphaft und prunkvoll, d. h. übermäßig, unsinnig und kunstwidrig ausgestattete Schauspiele überall mit dem lautesten Beifall und unter dem größten Zulauf des Publikums aufführen sehen. Diese Tatsache spricht eher für mich als gegen mich. Die übermäßige Ausstattung kommt eben den sinnlichen Begierden und Trieben des Menschen entgegen, sie gibt ihnen reichliche Nahrung, darum wird sie begehrt und gesucht. Aber freilich zum tief zu beklagenden Nachteil des Zweckes der Kunst selbst, die durch ihre Darstellungen, allerdings wohl innerhalb der sinnlichen Sphäre, von der Macht der Sinnlichkeit befreien soll. Denn diese rohen, sinnlichen, gewaltsamen Reize solcher Aufführungen haben nichts gemein mit den feinen, geistigen und tiefen Eindrücken, die den zarter beseelten Zuhörer und Zuschauer zum geistigen Mitschaffer und Nachbildner des Gehörten und Gesehenen machen. Denn eigentlich ist das dargestellte Drama nur eine Anregung für den Zuhörer, das Drama in seinem Inneren nachzuleben, mitzuleben und nachzuschaffen. So wäre denn der eigentliche Schauplatz jedes gehörten Dramas

das Innere, die Brust des Zuhörers und Zuschauers. Das richtige Anschauen ist ein geistiges Erleben. Aber dem sinnlichen Auge das Äußerste zeigen, heißt auch in diesem Sinne, der Phantasie die Flügel binden.

Der eigentliche Gegenstand unserer Betrachtungen bildet nur einen kleinen Teil der äußeren Regie, der heutzutage in die Mode gekommen ist. Dieser ist die Überfüllung der Bühne durch Menschenmassen.

Wie schon Winckelmann sich gegen das Figurengetümmel auf Bildern und in Skulpturen tadelnd geäußert hat, so sollte man endlich auch einem reiferen Kunstverstand folgend auf dem Theater mit dem störenden Gebrauch, man kann es ganz ruhig einen Mißbrauch nennen, der übergroßen Zahl der Statisten und der gesamten Komparsen brechen. Ich habe noch auf keinem Theater der Welt Statisten oder Statistinnen gesehen, die mich nicht gestört hätten. Auch wenn sie nicht sprachen, wenn sie nur stumm waren. Wie oft ermüden selbst bessere Schauspieler bei den öfteren Wiederholungen derselben Stücke; dies ist betrübend genug für den aufmerksam beobachtenden Zuschauer. Aber wie ärgerlich und verletzend kontrastieren beinahe stets die armen abgehetzten Statisten in ihrer Haltung, ihrer Geberde und im Gesichtsausdruck mit dem geforderten lebhaften Rhythmus einer zu spielenden Szene. Wo gibt es Statisten, die nur Bürger, Bauern oder auch andere Figuren aus den niedersten Volksklassen künstlerisch charakteristisch gestalten können? Oder Trachten fremder Völker und entlegener Zeiten auch nur einigermaßen richtig tragen können? Oder glaubt man etwa, daß die lächerliche Darstellung oder Vorstellung einer stummen Figur nicht störend wirkt? Eine einzige solche Mißleistung verdirbt einen ganzen Abend. Wie wenig Statisten gibt es, die einen vornehmen

Mann, einen Fürsten, einen König nur stumm darstellen können.

Schon E. T. A. Hoffmann macht in seinen „Seltsamen Leiden eines Theater-Direktors" die zutreffende Bemerkung: „Jene falsche Tendenz, durch große Massen zu wirken, das kindische Gepränge mit einer Menge Statisten, die in glänzenden Kleidern sich ungeschickt bewegen und alle Harmonie zerstören, mit dem endlosen Einerlei nichtssagender Ballette, hat auch das Bedürfnis der großen, vorzüglich der über Gebühr tiefen Theater erzeugt, die der dramatischen Wirkung durchaus entgegen sind. Auf unseren übergroßen Bühnen verliert sich der Schauspieler wie ein Miniaturbildchen in einem ungeheuren Rahmen."

Und gar wenn die Statisten gemeinsame Rufe auszustoßen haben. Welches feiner empfindende Ohr hört nicht sofort die Roheit ihrer ungeschulten Stimmen heraus? Man wird mir vielleicht entgegenhalten: das verlangt man von keinem Statisten, oder so schlimm ist es nicht. Beide Einwürfe lasse ich nicht gelten. Man verlangt es wohl von den Statisten, und zwar an den besten Theatern. Die Meininger haben sich immer mit Soldaten geholfen, um die Reihen der wohl von jungen Schauspielern besorgten Komparserie ins Massenhafte zu steigern, und es war den Rufen wohl anzuhören, aus welchen ungeschulten Kehlen sie kamen. Es beweist nur, wie abgestumpft unsere Organe, das Auge und das Ohr, gegen Barbareien dieser Art von der Bühne herab geworden sind; wir sehen, wir hören sie nicht mehr. Oder doch, ja, wir hören sie, und wir sehen sie, aber wir wenden uns unwillkürlich ab und verschließen für Augenblicke unsere Sinne, um nicht zu hören und nicht zu sehen, weil wir sie für etwas Notwendiges und Unabänderliches halten, für etwas, was leider so sein muß, für etwas, was nicht anders

sein kann, für ein notwendiges Übel. Erwägt man aber, daß das Ohr, nachdem es eine Weile die stärksten, widrigsten und lärmendsten Statistenszenen mit angehört hat, eine lange Zeit völlig unempfindlich bleibt für die feineren Reizungen edlerer und subtilerer Stimmwirkungen, so kann man begreifen, was an zarten duftigen Dialogstellen, die dazwischenliegen oder unmittelbar darauf folgen, verloren gehen muß. Es geht dem Ohr wie dem Auge, das, durch zu starkes Licht geblendet, längere Zeit für feinere Farbenwirkungen völlig unempfindlich ist. Wehe, wenn noch dazu hinter der Szene ein Aufstand, eine Revolution oder sonst eine Kleinigkeit markiert werden muß und dazu geschrien, gepoltert, getrampelt, geschossen, geläutet, getrommelt und gepfiffen wird. Und je mehr wüster Lärm auf der Bühne und hinter der Bühne vollführt wird, desto höher klingt dann das Lied vom braven Regisseur! Das ist der in der Gegenwart so hoch in der Achtung stehende Massen-Inszeneur! Neben dem Tapezierer der Massenbeherrscher. Dies sind an den meisten Bühnen, auch Hofbühnen, die Eigenschaften, die ausschlaggebend geworden sind für den künstlerischen Beirat der meist kunstfremden Direktion.

Ich habe vor Jahren eine Vorstellung der Jungfrau von Orleans an einem sehr guten Theater gesehen in einer für derartige Begriffe meister- und musterhaft geltenden Inszenierung. Ihr Gipfelpunkt war der Krönungszug und die darauffolgende Szene des 4. Aktes, in der König Karl sein Volk begrüßt. Es waren alle Wunder der in die Mode gekommenen Regiekunst entfaltet. Die mit mehreren Hunderten von Personen vollgestopfte Bühne: der König mit seinem zahlreichen Gefolge, Ritter, Knappen, Pagen, Soldaten, Bürger und Bauern, Edelfrauen, Männer, Weiber und Kinder aus dem Volke auf der Bühne terrassenförmig

aufgestellt, und an den Fenstern auf der Bühne Männer, Frauen, Kinder, alle in grelle, bunte, schreiende Farben gekleidet, von einem stechenden, blendenden Effektlicht beleuchtet. Und alle schrien, bewegten fuchtelnd die Arme, meistens beide zugleich, warfen mit Mützen, schwenkten mit Tüchern. Daneben hörte man scharfes Trompetenschmettern, Glockenläuten, Trommelwirbeln. Auf der Bühne schrie, zappelte, raste alles. Der rasende Tumult verpflanzte sich von der Bühne in das Publikum, auch im Saale schrie, raste, zappelte, applaudierte alles, — ich natürlich auch. Bis nach einer Weile alles erschöpft innehielt und die Vorstellung ihren weiteren Verlauf nahm.

Aber ist das nun wirklich noch der schöne Schein der Kunst, ein beseeltes Bild der realen Wirklichkeit, und ist es nicht die reale Wiederholung des realsten und wirklichen, ohrenbetäubenden, nervenerschütternden, wahrhaftigen Lärmens und Tumultes? Dazu braucht man doch nicht das edle Gedicht unseres größten Dichters Schiller als Folie zu nehmen. Das ist ein rein sinnlicher und physischer Nerveneffekt und keine geistige, künstlerische Wirkung mehr. Das kann man auch auf der Straße haben, und man findet es auch auf der Straße. Mir fällt dabei die Schilderung Neapels ein in dem berühmten kleinen Büchlein „Napoli a occhio nudo“ von Renato Fucini auf Seite 5,*) die in das Deutsche übertragen lautet:

*) La prima impressione che si riceve entrando in Napoli, è quella d'una città in festa. Quel chiasso, quello strepito, quella turba di veicoli e di pedoni che si affollano per le vie, ti sembra, a prima vista, che debba essere cosa transitoria, un fatto fuori dell' ordinario, una sommossa, una dimostrazione o che so io. Volti gli occhi in aria: una miriade di finestre ed altrettanti balconi e tende che sventolano al sole e fronde e



„Der erste Eindruck, den man von Neapel empfängt, ist der einer Stadt, in der ein großes Fest gefeiert wird. Dieser Lärm, dieses Getöse, dieser Schwarm von Fuhrwerken und Fußgängern, die sich durch die Straßen drängen, machen auf dich den Eindruck, als ob etwas ganz Ungewöhnliches passiert wäre, etwas Außerordentliches, ein Aufstand, eine Demonstration, oder was weiß ich. Erhebst du den Blick, so siehst du eine Unzahl Fenster und Balkone, mit Vorhängen, die in der Sonne flattern, mit Menschen, Pflanzen und Blumen, die dich in der Illusion bestärken. Der Heidenlärm, das Rufen, das Knallen der Peitschen betäubt dich, das Licht blendet dich, im Hirn fängt's dir an zu wirbeln, deine Lungen erweitern sich, du fühlst eine unwiderstehliche Lust, dich an diesem allgemeinen Enthusiasmus zu beteiligen, zu applaudieren, mit zu rufen und zu schreien — Hurra! Hoch! — Aber auf wen denn? Die Szene, die sich vor deinen Augen abspielt, hat durchaus nichts Ungewöhnliches, nichts Außerordentliches; der Friede ist nicht gestört, keine besondere politische Angelegenheit erregt dieses Volk. Jeder geht seinen Geschäften nach, jeder bespricht seine Angelegenheiten, es ist ein ganz gewöhnlicher Tag, es ist das Leben von Neapel, wie es sich alle Tage vollzieht, nichts weiter."

---

fiori e persone fra quelli affacciate, ti confermano nella illusione. Il frastuono, le grida, gli scoppi di frusta ti assordano; la luce ti abbaglia; il tuo cervello comincia a provare i sintomi della vertigine, i tuoi polmoni si allargano; ti senti portato a prender parte alla entusiastica dimostrazione, ad applaudire, a gridare — evviva! — ma a chi? La scena che si svolge davanti ai tuoi occhi non ha nulla di eccezionale, nulla di straordinario; la calma è perfetta, nessuna forte passione politica agita questo popolo, ognuno va per le sue faccende, parla de suoi affari; è una giornata come tutte le altre, è la vita di Napoli nella sua perfetta normalità e nulla più.

Ich weiß wohl, daß ich nicht im Sinne der großen Menge schreibe, die es gerade „schön" und „echt" findet, wenn die Bühne der Wirklichkeit so nahe als möglich kommt, wenn alles beinahe so ist wie im Leben. — Das ist eine so klare und doch so verwirrte, eine so einfache und doch so verwickelte Forderung: Wahr soll die Bühne sein, aber sie soll nicht versuchen, wirklich zu sein, einer höheren Wahrheit soll sie dienen, aber sie soll nicht eine doch nicht mögliche Wiederholung des wirklichen Lebens bieten wollen; sie ist nicht das Leben selbst, sie gibt nur ein Bild des Lebens in dargestellter Handlung wieder. Denn sonst müßten ja alle Betrunkenen auf der Bühne wirklich betrunken sein, alle Liebenden wirklich verliebt, alle Liebespaare müßten nach der Vorstellung wirklich verlobt werden und späterhin wirklich getraut werden, alle Ferdinande und Luisen müßten wirklich eines kläglichen Todes sterben usw. Darum schreibt Schiller an Goethe: „Der Dichter entfernt sich auf eine öffentliche und ehrliche Art von der Wirklichkeit, und soll daran erinnern, daß er's tut," und in seinem Vorbericht zur Braut von Messina „Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie" sagt Schiller: „Die Kunst ist nur dadurch wahr, daß sie das Wirkliche ganz verläßt und rein ideell wird."

Aber das Unglück dieses groben Mißverstandes ist in unseren Tagen sehr groß, denn wenige auch unter den Gebildeten haben darüber nachgedacht, und in der großen Menge sind viele Schauspieler, Regisseure, Direktoren, Intendanten, Kritiker und Schriftsteller — und zur großen Menge gehört auch ein großer Teil des Publikums.

Aber was soll nun nach einem solchen Augen- und Ohrenbacchanale noch künstlerisch wirken? Werden die Künstler nicht, wie ich schon gesagt habe, dadurch geradezu genötigt,

auf alle feineren Stimmwirkungen, auf alle innerlich belebte und beseelte Darstellung der Charaktere zu verzichten und nur zu rohester, robuster, völlig äußerlicher Stimmentfaltung und -erhebung ihre letzte mögliche Zuflucht zu nehmen? Es treibt sie das Gesetz der Nachahmung. Die Stimmen auf der Bühne sind wie die Pferde auf der Rennbahn, es läuft immer die eine der andern nach und will sie überholen. Ist es nicht zur üblen Tradition geworden, daß alle Darsteller des Dunois — ich habe die Besten an dieser Klippe scheitern sehen — im letzten Akt ein geradezu maßloses, äußerliches Geschrei vollführen, an der Stelle wohl sehr leidenschaftlicher, aber doch auch maßvoller, innerlich beseelter vaterländischer Begeisterung? Es gibt wohl auch kaum eine Darstellerin der Johanna, die der Versuchung widersteht, in der Kerkerszene des letzten Aktes ihre Stimme in das Maßlose zu überspannen.

„Bemeistert sich eines Schauspielers die Wut, beklatscht zu werden, so wird er übertreiben. Das Fehlerhafte seiner Aktion wird sich auf die eines andern verbreiten; es wird keine Einheit mehr im Vortrag seiner Rolle, keine mehr in der Deklamation des Stückes sein und die Bühne bald nur eine lärmende Versammlung darbieten, in welcher jeder den Ton nimmt, der ihm gefällt.“ — So sagt Diderot im Jahre 1757.

Es besteht für mich kein Zweifel, daß das edle Gedicht Schillers, die Jungfrau von Orleans, im deutschen Theater durch die Art der Darstellung und der Inszenierung geradezu in seinem poetischen Rufe und Werte geschädigt wurde. Man hört es vielfach im Munde der Gebildetsten der Nation als ein Ritter-Spektakelstück bezeichnen. Und in der Tat, von der Bühne herab erscheint es auch sehr häufig so. Wenn ich nun gefragt werde: Wie

sollen wir es anders machen? dann will ich die Antwort auf diese Frage nicht schuldig bleiben und sagen: Einfacher, vornehmer, künstlerischer. Man lege auf die innerliche Hauptsache mehr Gewicht und betone die äußerliche Nebensache um so weniger. Wenn der Dichter schon selbst in der Darstellung der äußeren Handlung an die mögliche Grenze gegangen ist, so müssen Darsteller und Regisseure diese nicht noch mehr durch ihre Zutaten vergröbern, sondern mildern. Die Hauptsache und der Mittelpunkt des Gedichtes ist das poetische, in seiner tiefsten Seele aufgewühlte, beinahe noch kindliche Mädchen mit seinen zarten, wenn auch leidenschaftlichen, aber durchaus, ich wiederhole es, mädchenhaften Gemütsaffekten. Darnach muß der ganze Stimmton, der ganze Diapason der übrigen Darstellung gestellt werden. Dann kann auch von allen Darstellern einfacher, natürlicher, anmutiger, beseelter, ja, ich möchte sagen, angenehmer gesprochen werden. Auch charakteristischer. Das ist sehr wichtig. Dann kommen auch die Feinheiten Schillerscher Charakterzeichnung und Gefühlsdarstellungen zutage, die wohl vorhanden sind, mögen sie auch moderne Mäkler an Schillers Genius leugnen wollen. Aber bisher wurden sie eben meist durch das maßlose Wogengeschwemme der stimmlichen Tonmassen einfach überflutet. — — — Nein, alles Gold der edelsten Schauspielkunst deutscher Zunge, das in den Jamben Schillers liegt, ist noch nicht gemünzt, für feiner empfindende Naturen liegt in ihnen noch viel gediegenes Edelmetall verborgen. — Aber dazu bedarf es freilich keiner umständlichen Dekorationen, deren Verwandlungen sich zeitraubend und lärmend vollziehen, sondern es bedarf einer Bühne, die ohne Zwischenvorhang rasch und leise die Verwandlung vollzieht, einfacher, aber charakteristischer Prospekte, einer theatertechnischen Zurüstung, wie sie eben auf der von mir vertei-

digten Shakespearebühne ausgeübt wird. Keine übergroße Menge von Statisten, nur eine genügende Anzahl von Schauspielern, die ihre Aufgabe richtig und wohlermessen lösen, kein Schwertgerassel, Figurengetrampel und -getümmel, kein überflüssiges Trompetengeschmetter; einzelne Signale, einzelne wenige Rufe genügen völlig, eine Schlacht zu bezeichnen. Freilich das Aufstellen des äußeren Gerüstes allein tut es nicht, auch nicht die bloß äußere Befolgung des eben Gesagten. Es muß mit Liebe und Kenntnis der Kunst gewirkt werden. Ein kräftiger Hauch und Puls des schaffenden Geistes, der dem Dichter eigen war, muß in das Werk gelegt werden, oder vielmehr der Geist des Dichters muß gewahrt bleiben und mit liebender Sorgfalt und sicherer Kenntnis wieder lebendig gemacht werden.

Es ist merkwürdig zu beobachten, daß die Münchener Shakespearebühne einen Wunsch Diderots erfüllt hat, den er in einer von ihm selbst geschriebenen Kritik seines „Fils naturel ou les épreuves de la vertue“ im Jahre 1758 ausgesprochen hat. Obwohl Diderot das Gesetz der dramatischen Einheiten verteidigt, bricht doch sein philosophischer Geist, der sich Shakespeare nähert, wenn er ihn auch nicht gänzlich erfaßt, in den Stoßseufzer aus: „Freilich, wenn wir Bühnen hätten, wo die Dekoration sich ebensooft änderte, als der Ort der Szene sich verändert, so würde der Zuschauer die ganze Bewegung eines Stückes ohne Mühe verfolgen können. Die Darstellung würde dadurch weit mannigfaltiger, einnehmender und deutlicher werden. Was soll bei kleinen Theatern, wie die unsrigen sind, ein vernünftiger Mensch denken, wenn er Hofleute, die doch wohl wissen, daß die Mauern Ohren haben, an demselben Ort sich gegen ihren Fürsten verschwören hört, wo dieser den Augenblick zuvor sich mit ihnen über die Entsagung des

Thrones beraten hat? Weil die Personen bleiben, so setzt er offenbar voraus, daß der Ort weggeht." Ebenso bemerkenswert ist es, daß schon der große Pierre Corneille den Wunsch äußerte, eine Dekoration aufzustellen, die alle Orte, an welchen sich die Handlung eines Dramas vollzieht, zu gleicher Zeit dem Auge des Zuschauers zeigte, um eben die Handlung in ununterbrochener Folge abspielen zu lassen, d. h. dem Beispiel der französischen Mysterienbühne zu folgen, die eben auch verschiedene, ja vielfache Orte der Handlung auf einmal zeigte. Es findet sich in dem Buche von Dr. Gustave Cohen „Geschichte der Inszenierung im Geistlichen Schauspiele des Mittelalters in Frankreich", deutsch von Dr. Konstantin Bauer, Leipzig, Werner Klinkhardt, auf Seite 72 folgende Ausführung: „Nun ist aber der ‚Cid' des Pierre Corneille sicherlich mit ähnlichen, aber offenbar weniger verschiedenen Abteilungen dargestellt worden. Die Schauspieler gingen von einer nach der anderen und so wurde eine künstliche Einheit hergestellt; damit wußte man sich abzufinden, und der große Corneille machte in dieser Hinsicht allerlei Ausflüchte. Man urteile nach einer Stelle, die sich in ‚Discours sur le poëme dramatique' (Oeuvres de P. et Th. Corneille, Paris, Garnier, Seite 36) findet, wo die Notwendigkeit einer Simultandekoration klar ausgesprochen ist: ‚Ich würde gern zugeben, daß alles, was man in einer und derselben Stadt geschehen läßt, unter der Einheit des Ortes fällt. Nun will ich aber nicht, daß die Bühne diese Stadt ganz darstellt, das wäre etwas zu weit ausgedehnt, sondern nur zwei oder die besonderen Orte, die im Innern ihrer Mauern liegen. Im „Cid" wird die Anzahl der verschiedenen Orte noch vermehrt, ohne daß Sevilla verlassen wird, und da die Szenen nicht miteinander verbunden sind, stellt die Bühne vom ersten Akte an das Haus der Chimene, das

Gemach des Infanten im königlichen Palaste und einen öffentlichen Platz dar."

Noch außerordentlicher aber ist, daß noch im 18. Jahrhundert Voltaire in seinem Kommentar zu diesem **Discours** Corneilles, ohne das System der mittelalterlichen Dekoration zu kennen, wie ich ebenfalls aus Cohen entnehme, eine mit der jener ‚barbarischen' Zeit identische Inszenierung herbeiwünschte. Voltaire tut darin den höchst bemerkenswerten Ausspruch: „Die Bühne müßte unbedingt alle verschiedenen Orte, wo die Handlung sich abspielt, vor Augen führen, ohne der Einheit des Ortes zu schaden."

Nun, die wirkliche, die historische Bühne Shakespeares und die in München jener nachgebildete, erfüllt diese künstlerischen Forderungen im Interesse der einheitlichen Abwicklung der Handlung; aber freilich, sie tut das, frei von jeder einschränkenden, französisch-klassizistischen Neigung oder Ausflucht oder versuchter Wirklichkeitsnachahmung, indem sie die gleichzeitig gezeigten Orte der Handlung im poetisch-dramatischen Sinne verallgemeinert und idealisiert.

Das geistige Samenkorn, das Corneille, Diderot und Voltaire mit diesen Worten ausgestreut haben, ist somit in München im Jahre 1889 aufgegangen in jener denkwürdigen Vorstellung des „König Lear". Verfällt auch diese Frucht, wie zu befürchten steht, so wird doch ihr Samenkorn in einer, wenn auch fernsten Zukunft nicht für immer verloren bleiben. Aber bei dem jetzigen Modus der Inszenierung werden alle äußeren Handlungsmotive auf das stärkste betont und hervorgehoben und zwar von allen, von den Schauspielern, dem Regisseur, dem Maschinisten, dem Beleuchter, dem Kostümier, dem Bühnen-Musikmeister, alle, alle sind sie überlaut und übertönen damit die zarte Stimme des romantischen Kindes

völlig und gänzlich. In diesem verderblichen Konzert ist die Stimme Johannas eine Taste, die nicht mehr anschlägt. Und darnach wird dann von vielen, wie ich schon gesagt habe, auch gebildeten Zuhörern, die es wohl fühlen, aber nicht die technische Erfahrung besitzen, um es richtig zu erkennen, das ganze Stück beurteilt und vielfach verurteilt. Aber was ist denn nun in der Tat das Wichtige, wenn man die Jungfrau von Orleans, das Werk des edelsten Dichters, dem deutschen Volke vorspielt? Ist es das tief bewegende Schicksal dieses seltenen Mädchens in der einzigartigen Schilderung des großen Dichters, oder ist es bloß eine Gelegenheit, damit sich alle die unnützen Spektakelmacher geltend machen können? Die Wahl sollte nicht schwer sein. Bedenkt man endlich auch, welche unsagbare Verschwendung an Zeit, Kraft und Mühe dem Regisseur mit der Eindrillung der Statisten aufgebürdet wird, die der eingehenden, hingebenden und eindringlichen Beschäftigung mit dem edleren Teil des Kunstwerks, mit den Darstellern, entzogen wird und der doch nie ein wirklicher künstlerischer Erfolg lohnt; wie der äußerliche, mühevolle Drill bei jeder, nach einiger Zeit wiederholten Vorstellung wieder kläglich und jämmerlich zusammenbricht und immer wieder eine wahre Sisyphusarbeit von Proben erheischt, um nur einigermaßen zusammenzuhalten, was doch mit Menschen, die keine Künstler sind, nie zusammenzuhalten ist; zieht man nun auch in Betracht, was dieser künstlerische Unfug an Geld kostet, so muß man die Überzeugung gewinnen, daß man mit diesem Mißbrauch nicht nur aus höheren, künstlerischen, sondern auch aus rein materiellen Gründen auf einem wirklichen Kunsttheater endlich aufräumen müßte.

Sehr zutreffend sagt Eduard von Hartmann in seiner „Ästhetik“, daß die Multiplikation der vorgeführten Kostüme und Geräte völlig wertlos ist, da sie bloß das Auge ver-

wirrt, ohne den Sinn zu bereichern. Wessen Phantasie unfähig ist, sich die Darstellung einer Patrouillenbewegung von je zehn Mann zur Darstellung einer Schlacht zu erweitern, dessen Phantasie wird ebenso unfähig sein, sich die Bewegung eines Trupps von je 100 Mann zur Darstellung einer Schlacht zu erweitern; denn wenn bei einer solchen auf jeder Seite 100 000 Mann mitgewirkt haben, so ist es in der Tat gleichgültig, ob man von 199 800 oder von 199 980 nicht sieht. Der ästhetische Schein der Bühne kann Massenentfaltungen, wie sie bei Gefechten, Aufzügen, Volksaufläufen, Hoffesten u. dgl. stattfinden, doch immer nur andeuten, und der Phantasie die Ergänzung der Klaue zum Löwen überlassen; es bleibt eine armselige Verkennung der Aufgabe der Kunst, wenn man der Phantasie diese Aufgabe durch Aufwendung unverhältnismäßiger Mittel zu ersparen sucht, und dabei schließlich doch seinen Zweck verfehlt. Die wenigen Statisten, welche die Masse auf der Bühne repräsentieren, sollen allerdings gut spielen und ihrer mimischen Aufgabe gewachsen sein; aber durch Verstärkung ihrer Zahl wird künstlerisch nichts gebessert.

Wie Schiller selbst über eine übermäßige Ausstattung der Jungfrau von Orleans und namentlich des Krönungszuges mit zahllosen Komparsen dachte, geht aus einer Stelle hervor in „Schillers Leben“ von Karl Hoffmeister, ergänzt von Heinrich Viehoff (3. Teil, Seite 236). Dort heißt es: „In Berlin kam am Neujahrstage 1802 die Jungfrau von Orleans zur Einweihung des neuerbauten Schauspielhauses auf die Bühne und noch in demselben Jahre zu Weimar. — Iffland ließ es sich angelegen sein, die Meisterwerke seines Jugendfreundes durch eine angemessene Aufführung zu verherrlichen. „Wenn Schiller seine Jungfrau von Orleans jetzt sehen will,“ schrieb Zelter an Goethe, „so muß er nach

Berlin kommen! Die Pracht und der Aufwand unserer Darstellung dieses Stückes ist mehr als kaiserlich; der vierte Akt desselben ist hier mit mehr denn achthundert Personen besetzt, und Musik und alles andere mit inbegriffen von so eklatanter Wirkung, daß das Auditorium jedesmal in Ekstase davon gerät. Die Kathedrale mit der ganzen Dekoration, welche in einem langen Säulengange besteht, durch die der Zug in die Kirche geht, ist im gothischen Stil."

Iffland aber sagte, während das Publikum über den prächtigen Zug jubelte, zu dem Darsteller des Bastard: „Ich glaube, Ihr seid nicht der einzige Bankert, den wir heute auf der Bühne haben; dieser Firlefanz von Krönungszug ist ein uneheliches Kind, das leicht das echte Drama von der Bühne verdrängen kann; ich fürchte, dieser Opernpomp verdirbt das Publikum und untergräbt das Schauspiel." — Wobei nur zu verwundern ist, warum Iffland als Direktor selbst die Hand zu diesem Opernpomp im Schauspiel geboten hat. „Der Aufzug der Jungfrau," schrieb L. Tieck, „ist freilich der Wendepunkt ihres Schicksals, ihre höchste irdische Verherrlichung, unmittelbar vor ihrer tiefsten Erniedrigung; aber dessenungeachtet könnte Schiller es nicht billigen, wie dieses Außerwesentliche in Berlin so die Hauptsache geworden ist, daß alle Worte des Dichters nach diesem Aufzuge nur matt klingen und auch den besten Zuschauer langweilen müssen."

Schiller selbst war in der Tat mit Recht der Ansicht, daß durch einen so außerordentlichen Aufwand in Szenerie und Kostümen der Zuschauer vom Gehalt des Stückes abgezogen und für denselben unempfindlich gemacht werde.

Sehr ernste und gewichtige Worte sagt Heinrich Laube in seinem Buche über das Wiener Stadttheater über diesen Gegenstand. Sie lauten wie folgt:

„Außer dem ‚Wilhelm Tell‘ brachten wir von den

Schillerschen Stücken jetzt „Kabale und Liebe“ und später „Die Räuber“. Vorbereitungen für „Don Carlos“, „Die Jungfrau von Orleans“ und „Wallenstein“ waren fortwährend im Gange, für die „Jungfrau“ nahezu beendet, da wir sie trefflich besetzen konnten. Die Inszenesetzung wurde nur dadurch verzögert, daß die Ausstattungskosten für den Krönungszug gar schwer ins Gewicht fallen bei einem jungen Institute, welches alle Unkosten ganz allein erwerben und obendrein Zinsen zahlen muß. So rächt sich ein Übelstand wie eine Schuld, fortwuchernd wie von Geschlecht zu Geschlecht. Selten bietet sich ein Personal so glücklich für ein großes Drama, wie das unsrige sich bot für dies Werk Schillers, und wir mußten zögern, weil ein Luxus der Ausstattung gefordert wird. Umsonst hat Schiller selbst, auf Ifflands Bemerkung erklärt: daß man diese Opernzutat äußerlichen Glanzes nicht brauche, umsonst nahm ich zu wiederholten Malen Anlauf zu dem Entschlusse, den Krönungszug so bescheiden als möglich einzurichten — ich mußte mich immer wieder überzeugen lassen, daß dies heutigen Tages nicht mehr anginge. Das Publikum hat in den Apfel gebissen, es läßt sich den äußerlichen Glanz nicht entziehen. Und wenn es auch wollte, die öffentlichen Stimmen scheuchen es immer wieder auf. Unsere kritischen Berichterstatter unterlassen nie, die Ausstattung der Stücke nachdrücklich hervorzuheben, die Direktion bitter zu tadeln, welche nur einfache Anständigkeit anstrebt, sie aber höchlich zu preisen, wenn sie luxuriös ein übriges tut. „Die Türen sind von Perlmutter, die Treppen von Perlvater,“ sagte der lustige Komiker Schmelka, um die Übertreibung zu verspotten. Darüber lacht man jetzt nicht mehr, man findet es in der Ordnung, daß Gold und Edelstein und Samt und Seide da angebracht werden, wo sie unsinnig sind. Geradezu ge-

dankenlos sind die öffentlichen Stimmen im Besprechen und im Preisen der sogenannten Ausstattung. Selbst der Spott kundiger Leute gegen diese Putzsucht wird schon nicht mehr empfunden. Man nennt einen Führer dieser Putzsucht im Theater den „Tapezier-Dramaturgen". — Aber der Vorwurf wird kaum verstanden und gilt für harmlos.

Sie wissen nicht, was sie dem Schauspiele mit dieser Feier der Äußerlichkeiten antun. Wie sehr sie es von gemeinem Reichtum abhängig machen, wie sehr sie die Aufmerksamkeit auf Wort und Gedanken zerstreuen, ja zerstören, wie sie die poetische Mittätigkeit des Publikums vernichten.

Ich stimme wahrlich nicht gerne ein in die landläufigen Klagen vom Niedergange des Theaters, in dieser Frage aber muß ich's zugeben: diese Putzsucht ist ein breiter Weg zum Untergange.

Auch das Beispiel Englands geht spurlos an unseren öffentlichen Rednern vorüber. Was hat man da für Ausstattung verschwendet an die Shakespearestücke! Und was hat man erreicht? Schaustücke, die immer wieder verschwunden sind. Die wahre poetische Teilnahme an den Werken des großen Dichters ist keineswegs dadurch geweckt, sondern nur verschüttet worden. Die schönsten Dekorationen und Kleider decken sie zu, und man muß jetzt in England daran denken, zur Einfachheit zurückzukehren, will man den Dichter nicht ganz für die Bühne verlieren.

Die Oper mag sinnliche Reizungen brauchen, dem Schauspiele schaden sie. Das Schauspiel wendet sich trotz seines Namens nicht an die Sinne, sondern an Gemüt und Geist. Es gibt aber keine Gesundheit irgend eines Wesens, wenn man dies Wesen mit unpassender Nahrung überfüllt, es besteht kein gutes Schauspiel, wenn es mit den Nahrungsmitteln der Oper überhäuft wird. — — — — — — —

Ja, ich bin ein erklärter Feind der sogenannten „Tapezier-Dramaturgie", welche den Schwerpunkt des Schauspiels ins Schauen verlegt. Ich lege den Schwerpunkt ins Hören. Die Aufmerksamkeit des Publikums geflissentlich auf die Äußerlichkeit der Szene lenken, heißt für mich, die Innerlichkeit der Dichtung gefährden. Das Publikum ist bei dieser Frage ein Haufe, welcher als solcher der leichten Verführung leicht unterliegt, und dem Äußerlichen bald einen zu großen Wert beilegt, sich also auch durch das Äußerliche zerstreuen und von dem Inhalte des Gedichtes abwenden läßt. So wird das Theater allmählich eine Schaubude, nur auf den Haufen angewiesen und des sinnigen Publikums verlustig.

Die Ausstattung knapp, die Ausführung reich! Das ist allerdings mein Motto. Das schließt aber nicht aus, daß die äußerlichen Dinge entsprechend sind dem Charakter und der Situation des Stückes. Zupassend sollen sie sein, aber nicht vorherrschend . . .

Sodann räume ich den Pessimisten (. . . über den Niedergang des höheren Schauspieles in Deutschland . . .) eine Berechtigung ein wegen der Geld- und Putzsucht, welche beim Schauspiele einreißt, bei den Schauspielern und bei den Direktoren. Um den Geist kümmert man sich nicht, um den Körper kümmern sich alle. Wie reich habe ich das Stück wieder ausgestattet! Dies ist das Ein und Alles, was der stumpfe Direktor zu sagen weiß. Wie prächtig war ich angezogen! minaudiert die Komödiantin, wie die Schauspielerin. Die Schauspielerinnen hauptsächlich spielen die Hauptrollen in diesem Puppenspiele. Es ist kaum noch möglich, eine zu bezahlen, weil sie wirklich Unsummen brauchen für unsinnige Toiletten. Samt und Seide überall, auch wo sie gar nicht hingehören, ja, wo sie absolut

falsch sind — und auf dem Lande, auf der Landstraße kehren sie herum mit endlosen Schleppen, daß man voraussetzen muß, alle Wege seien mit glatten Parketten belegt, sie sind von Kopf zu Fuß wie die Coeurdamen auf den Kartenblättern . . . und dieser verschwenderische Plunder, welcher die Existenz der Theater bitterlich erschwert, denn die Theater müssen ihn bezahlen, hat auch den Krach überlebt, obwohl er aus den Ursachen des Krachs geboren worden ist. Und kleine und große Journale — mit wenigen Ausnahmen — erzählen respektvoll von diesem Plunder, und preisen ihn geradeso wie der Bauer ein unpassendes Ameublement preist, bloß weil es prächtig ist. Es geht aber alles Hand in Hand mit der opernhaften Ausstattung, welche das Schauspiel überladet, und ohne Not, ja gegen alle Richtigkeit verteuert. Alles wird Geldfrage, und vor ihr muß jeder andere Maßstab zurückweichen. Freilich ist das zeitgemäß, und deshalb wird die Gefahr so groß für das edlere Schauspiel. Ist das sinnige Spiel, dessen Grundlage einfache Wahrheit sein soll, in der Tat noch erreichbar in einer Zeit, welche das Geld auch da auf den Thron setzt, wo bescheidener Sinn die Seele sein soll? Gibt's keine Poesie mehr ohne Samt und Seide, ohne Gold und Edelsteine? Solche Fragen drängen sich heute den Schauspielführer unabweislich auf und deshalb fängt er an, zu verzagen."

Auf der deutschen Bühne gibt es endlich noch ein zweites Stück, bei dessen Inszenierung die moderne Regieführung und das stets mit dem tosendsten Beifall und dem gepriesensten Erfolge bemüht ist, den poetischen Gehalt des Werkes im Lärm der Komparsenmassen zu vernichten. Es ist „Wallensteins Lager", der unvergleichliche Prolog der Dichtung, die uns der Genius Schillers geschenkt hat. Wie oft schon habe ich Aufführungen dieses Juwels unserer Lite-

ratur mitgemacht und als Zuschauer angesehen, in denen von künstlerischer Modulation und Charakteristik der einzelnen Figuren durch die Sprache — also dem eigentlichen Zwecke und der innersten Absicht der Schauspielkunst—absolut nicht mehr die Rede war. Es mußte wegen des fortdauernden betäubenden Lärmens auf der Bühne, des unaufhörlich fortgesetzten Trommelns, Trompetens, Schreiens und des peinlich störenden Umhergetrampels überflüssiger und überzähliger Komparsenmassen von den Schauspielern im lautesten Tone geschrien werden, um nur einigermaßen hörbar zu bleiben. Wie oft habe ich es gehört, daß die Darsteller des Wachtmeisters, des I. und des II. Jägers, des Kapuziners inmitten ihrer Darstellung voll Verzweiflung Pst! Pst! in die Massen riefen, nur um sich Ruhe zu verschaffen für ihre Darstellung! Und dann, als sie einsahen, daß es vergebens war, mit einem ebenso verzweifelten Augenaufschlag oder Achselzucken in dem vergeblichen Bemühen fortfuhren, sich hörbar zu machen und ihrer Darstellung Geltung zu verschaffen. Auf diese Weise ist aber die Ausschöpfung und die Gestaltung des geistigen und künstlerischen Gehaltes des Kunstwerkes ganz unmöglich. Der Zuhörer ist in der Lage eines Bilderbeschauers, der ein Bild betrachten will, hinter dem ihm die grelle Sonne in die Augen sticht. Der eine hat zu viel Licht für das Auge, der andere zu viel Klang für das Ohr. Beides hebt die Aufnahmefähigkeit der Organe auf und zerstört die Wirkung des Kunstwerks. Und das verursacht der „diensteifrige" Regisseur im „Amte", er verhindert die Wirkung des Kunstwerkes, er behindert den willigen, begeisterten Darsteller in der Ausübung seines hohen Berufes, er stellt sich wie eine Mauer zwischen den Künder des Dichterwortes und die Kunstgemeinde. Jenem schnürt er mit eiserner Faust die Kehle zu, dieser stopft er

die Ohren mit rohem Tongewüste. Und dafür wird er sehr gut bezahlt, belobt und beschmeichelt, er, der sinnlose Zerstörer des Werks! Weil dieses kunstwidrige, brutale, rein äußerliche Treiben Mode ist, weil es „behördlich“ beglaubigt, sanktioniert, ja patentiert ist. Wer nicht in dieser Weise Regie führt, weil er es aus künstlerischer Überzeugung nicht kann und nicht will, der findet auf dem deutschen Theater der Gegenwart kein Brot, keine Anerkennung, der ist für die große Masse der Entscheidenden, — aber Gott sei Dank, doch nicht für alle — ein unfähiger und unmoderner, auch wohl ein „veralteter“ Regisseur. Es scheint wirklich, als ob es der Ehrgeiz und das Ideal der nach „Echtheit“ strebenden Regisseure wäre, — und nicht bloß der modernen, sondern auch der früheren, wie Ifflands Beispiel uns zeigt, — alle die 60 000 von Wallenstein Geworbenen in Wallensteins Lager auf die Bühne zu werfen, „um mit Massen zu operieren“, wie der moderne Regieausdruck heißt, vermeintlich um den Eindruck der Dichtung zu verstärken, in Wahrheit aber, wie oben ausgeführt wurde, ihn zu vernichten.

Wahrlich, man möchte sich ob des greulichen Unverstandes den Kopf halten und ganz kleinmütig fragen: Ist das denn nötig? Ist es richtig? Ist es kunstgemäß?

Aber nein, nein, tausendmal nein! Wenn man eine andere Überzeugung hat, muß man auch den Mut der Überzeugung haben und allen Gegnern gegenüber laut ausrufen: die Kunst der dramatischen Darstellung gewinnt nicht dabei, sie verliert alles. Sie verliert, will man ihr in so verständnisloser Weise zu Hilfe eilen, ihre Eindrucksfähigkeit und -möglichkeit völlig und gänzlich. Diese, im richtigen Verstande nicht nur äußeren Hilfsmittel, um die Phantasie des Zuhörers und Zuschauers zu befruchten und in Bewegung zu setzen, erreichen ihren Zweck nur, wenn sie mit Maß und

Besonnenheit, mit Geschmack, mit Sinn und Verstand besorgt werden, mit anderen Worten, wenn sie mit demjenigen ästhetischen Verstande ausgeführt werden, der den allgemeinen Gesetzen der gesamten Kunst und dem besonderen Gesetze dieser speziellen Kunst gemäß ist.

Vergangene Epochen unserer Kunst haben diese Gesetze, keineswegs stets unbewußt, treulich befolgt zum Segen der großen Theaterkunst. Wir haben diese Gesetze nicht infolge von Unbildung, wohl aber infolge von verhängnisvollster Verbildung freventlich über den Haufen geworfen und müssen sie uns wieder mühselig zum Bewußtsein bringen, emsig aus den Trümmern wieder zusammenklauben und endlich wieder kräftig aufrichten, wollen wir uns wieder eine echte, rechte, große, nationale und volkstümliche Theaterkunst erobern. Daß dem so ist, beweist ein anderer deutscher Dichter, der sich um das deutsche Theater die größten Verdienste erworben hat und der uns späteren deutschen Regisseuren in der edlen, maßvollen und tiefgehenden Besonnenheit seiner Begeisterung ein unverrückbares Vorbild bleiben müßte. Es ist Karl Immermann. In seinen im Jahre 1843 bei Hoffmann & Campe in Hamburg erschienenen „Memorabilien" schildert er im dritten Teil ein Düsseldorfer Künstlerfest aus dem Jahre 1839, bei welchem er Wallensteins Lager mit Dilettanten inszeniert hatte. Auf diesem Feste läßt der Dichter eine sehr lehrreiche Unterhaltung zwischen mehreren Dominos vor sich gehen über die eben veranstaltete Aufführung. Es finden sich dort folgende, höchst bemerkenswerte Ausführungen:

„Das Reiterlied verklang, der Vorhang fiel . . . Der Jubel des Tanzes begann . . . da aber der Verstand bei der Phantasie nicht fehlen darf, so umsäumte diese heiteren Tänze und Spiele ein Kreis ernsthafter und bescheidener Dominos.

Unter denen befand sich ein schwarzer, dem von vielen Seiten Komplimente gemacht wurden. Es hatte nämlich verlautet, daß er alte Regisseurkünste geübt und das Wallensteinsche Lager einstudiert habe. Mit dieser Darstellung war man aber ausnehmend zufrieden. Der schwarze Domino bekam daher viel Schönes zu hören.

Er schien aber von diesen Freundlichkeiten nicht sonderlich gerührt zu sein und sich denselben eher zu entziehen, soweit dies die Rücksichten zuließen, welche ihm die gute Absicht seiner Gönner auferlegte . . . Er entwich in ein Nebenzimmer, wo einige ältliche Herren sich beim Glase des stilleren Gesprächs erfreuten.

Ein blauer Domino folgte ihm. Dieser hatte im Saale kopfschüttelnd den ausweichenden Reden seines Freundes zugehört. Der Schwarze saß, halb in sich versunken, hinter einem Tische, seitab von den anderen. Der Blaue stellte sich vor ihn und sagte, nicht ohne Überwindung wie es schien: Du bist zwar da drinnen eben kein erkenntlicher Gepriesener gewesen, dennoch muß auch ich dir noch für den Genuß danken, den du uns gegeben hast. Ich erinnere mich von den großen, öffentlichen Theatern her keiner ähnlichen Darstellung an Frische, Rundung, reichem, kräftigem Leben.

Lieber, versetzte der schwarze Domino, wenn es dir und denen, die ich hier lieb habe, Spaß gemacht hat, so ist es gut und nun laß uns von der ganzen Sache nicht weiter reden.

Nein, erwiderte der blaue Domino, einige Worte mußt du mir schon noch gestatten. Wie ist es dir möglich gewesen, mit zwanzig Dilettanten auf zwanzig Schuh Raum uns vorzugaukeln, daß wir uns wirklich inmitten der gewaltigen Armada des Friedländers befänden?

Der Schwarze versetzte: Da du einmal mit mir über dieses fürtreffliche Lager so gründlich anbindest, so will ich

dir gestehen, daß ich auch weiß, welchen Teil ich an seinem szenischen Siege habe. Bei solchen dramatischen Charakterstücken kommt es hauptsächlich darauf an, die Phantasie der Zuschauer produktiv zu machen, auf daß sie glauben, was sie nicht sehen. Deshalb ließ ich vor dem Erheben der Gardinen Signale auf der Bühne geben, denen dann hinten weit vom Garten her Trommelwirbel und Trompetenschmettern antwortete. Damit meinte ich ein großes Stück Land für die Einbildungskraft der Zuschauer zu erobern. Der Appell, der hierauf hinter dem Vorhange gehalten wurde, mußte dazu dienen, ihr geistiges Auge zu fixieren. Bei dem Spiele sorgte ich dafür, daß jeder meiner Wallensteiner zur rechten Zeit und am bestimmten Flecke in das Gefecht des stummen Mitspielens kam, welches bei einem solchen Stücke so wesentlich ist. Ich zeigte euch den Mann bald von vorn, bald vom Rücken, bald in der Stellung, bald in jener, jetzt in der Zusammenstellung mit diesen Kameraden, dann wieder in einer Gruppe mit anderen und so fort. Bedenke, daß mir fast immer fünfzehn disponible Komparsen solcher Art blieben, multipliziere diese mit fünfzehn und du findest zweihundertfünfundzwanzig verschiedene Motive der Bewegung und Zusammenstellung, unter denen ich das Aussuchen der besten für die Dauer einer kurzen Stunde frei hatte.

Der blaue Domnio lachte. So arithmetisch hätte ich diese ästhetischen Gebilde nie betrachtet! rief er.

Und doch ist in allen Dingen, wenn man sie einrichtet, ein gewisses Zählen und eine Art von Mathematik notwendig, antwortete der schwarze Domino. Ich hatte für sämtliche Szenen einen förmlichen, strategischen Plan entworfen, nach welchem die Evolutionen der Haufen und Gruppen naturgemäß, und wie die poetischen Momente der Handlung sie bedingten, sich entfalteten. So kam es, daß die Zu-

schauer an den redenden Personen, als an den Trägern der Handlung, einen Halt hatten, in dem bewegten Mittel- und Hintergrund aber beständig neue Soldaten zu- und abströmen zu sehen wähnen durften . . .

Der blaue Domino bedachte sich und sagte dann: Aus deinen Worten abstrahiere ich mir eine Regel. Man soll in der Kunst hauptsächlich per synekdochen wirken, durch den Teil das Ganze andeuten.

Der Schwarze versetzte: Alle echten Mittel der Kunst, namentlich der szenischen, sind höchst einfach und kosten kein Geld, sondern erfordern nur Verstand. Goethe wußte mit einem alten Lappen, den er irgendwo aufgetrieben, Wunderdinge auszurichten. Die heutigen Intendanten aber meinen, das, wofür sie nicht Geld ausgegeben, sei überhaupt nichts wert. Und mit diesen wenigen Worten ist der ganze Verfall deutscher Bühnenkunst beschrieben und zugleich erklärt."

Ich mache mich anheischig die schwerste Komparsenszene der dramatischen Literatur, die Testamentsszene im Julius Cäsar mit der darauffolgenden Tötung des Poeten Cinna mit 10—12 Schauspielern hinreißender und wirkungsvoller zu inszenieren und zwar im richtigen Sinne Shakespeares als mit hundert Statisten. Freilich muß dann die übrige Vorstellung dazu stimmen. Auch darin sollten uns die Griechen Muster und Beispiel sein. Sie haben nie mehr als 12—16 Mitglieder im Chor gehabt. Aber es waren Künstler, und sie waren gründlich einstudiert.

Es ist belehrend und hinweisend auf die einzig richtigen großen Ziele der Kunst, was Schiller über diesen Punkt sagt und zwar in einem Briefe an Goethe von Jena aus am 7. April 1797. Er schreibt: „Über die letzthin berührte Materie von Behandlung der Charaktere freue ich mich, wenn wir wieder zusammenkommen, meine Begriffe mit Ihrer

Hilfe noch recht ins Klare zu bringen. Die Sache ruht auf dem innersten Grunde der Kunst und sicherlich können die Wahrnehmungen, welche man von den bildenden Künsten hernimmt, auch in der Poesie viel aufklären. Auch bei Shakespeare ist es mir heute, wie ich den Julius Cäsar mit Schlegeln durchging, recht merkwürdig gewesen, wie er das gemeine Volk mit einer so ungemeinen Großheit behandelt. Hier bei der Darstellung des Volkscharakters zwang ihn schon der Stoff, mehr ein poetisches Abstraktum als Individuen im Auge zu haben und darum finde ich ihn hier den Griechen äußerst nahe. Wenn man einen zu ängstlichen Begriff von Nachahmung des Wirklichen zu einer solchen Szene mitbringt, so muß einen die Masse und Menge mit ihrer Bedeutungslosigkeit nicht wenig embarassieren, aber mit einem kühnen Griff nimmt Shakespeare ein paar Figuren, ich möchte sagen, nur ein paar Stimmen aus der Masse heraus, läßt sie für das ganze Volk gelten und sie gelten das wirklich, so glücklich hat er gewählt. Es geschähe den Poeten und Künstlern schon dadurch ein großer Dienst, wenn man nur erst ins Klare gebracht hätte, was die Kunst von der Wirklichkeit wegnehmen oder fallen lassen muß. Das Terrain würde lichter und reiner, das Kleine und Unbedeutende verschwände, und für das Große würde Platz. Schon in der Behandlung der Geschichte ist dieser Punkt von der größten Wichtigkeit und ich weiß, wie viel der unbestimmte Begriff darüber mir schon zu schaffen gemacht hat."

Über Akteinteilung.

König Lear. IV. Akt. 6. Szene:

Gloster: Ich seh' es fühlend.

Sommernachtstraum. V. Akt 1. Szene:

Theseus: Das Beste in dieser Art ist nur Schattenspiel, und das Schlechteste ist nichts Schlechteres, wenn die Einbildungskraft nachhilft.

I.

„Absicht! — Mit Absicht handeln ist das, was den Menschen über geringere Geschöpfe erhebt; mit Absicht dichten, mit Absicht nachahmen ist das, was das Genie von den kleineren Künstlern unterscheidet, die nur dichten, um zu dichten, die nur nachahmen, um nachzuahmen, die sich mit dem geringen Vergnügen befriedigen, das mit dem Gebrauche ihrer Mittel verbunden ist, die diese Mittel zu ihrer ganzen Absicht machen und verlangen, daß auch wir uns mit dem ebenso geringen Vergnügen befriedigen sollen, welches aus dem Anschauen ihres kunstreichen, aber absichtslosen Gebrauches ihrer Mittel entspringet. Es ist wahr, mit dergleichen leidigen Nachahmungen fängt das Genie an zu lernen; es sind seine Vorübungen; auch braucht es sie in größeren Werken zu Füllungen, zu Ruhepunkten unserer wärmeren Teilnehmung; allein mit der Anlage und Ausbildung seiner Hauptcharaktere verbindet es weitere und größere Absichten; die Absicht, uns zu unterrichten, was wir zu tun oder zu lassen haben; die Absicht, uns mit den eigentlichen Merkmalen des Guten und Bösen, des Anständigen und Lächerlichen bekannt zu machen; die Absicht, uns jenes in allen seinen Verbindungen und Folgen als schön und als glücklich selbst im Unglück, dieses hingegen als häßlich und

unglücklich selbst im Glücke zu zeigen; die Absicht, bei Vorwürfen, wo keine unmittelbare Nacheiferung, keine unmittelbare Abschreckung für uns Statt hat, wenigstens unsere Begehrungs- und Verabscheuungskräfte mit solchen Gegenständen zu beschäftigen, die es zu sein verdienen, und diese Gegenstände jederzeit in ihr wahres Licht zu stellen, damit uns kein falscher Tag verführt, was wir begehren sollten, zu verabscheuen, und was wir verabscheuen sollten, zu begehren."

Diese Worte Lessings, die ich dem 34. Stück seiner Hamburgischen Dramaturgie entnehme, haben meinen folgenden Ausführungen Sinn, Richtung und Ziel gegeben. Ich weiß wohl, daß Lessing sie hauptsächlich im Hinblick auf den dichterischen Teil des dramatischen Kunstwerkes geschrieben hat, aber ihr Inhalt und ihre hinweisende Kraft haben mir den Mut gegeben, sie auch für die äußere Zurüstung, für die schauspielkünstlerische Darstellung des dramatischen Kunstwerkes in Anwendung zu bringen, denn die Absicht des darstellenden Künstlers und des Regisseurs darf die künstlerische Absicht des Dichters nicht vereiteln, da die Einheit des dramatischen Kunstwerkes in seiner Darstellung auf dem Theater sich aus Dichtung und Darstellung zusammensetzt und zwar in innigster und unauflöslicher Verbindung.

Wer verlangt von einer Statue Sprache, von einem Gemälde plastische Rundung, oder daß die Rückwand eines Bildes auch bemalt sei oder wer verlangt von der Musik Sichtbarkeit? Kann ein plastisches oder malerisches Kunstwerk mimische Beweglichkeit haben?

Stellt Raphaels Schule von Athen nicht die Summe altgriechischer Weisheit dar? Kann man aber bei Betrachtung dieses Meisterwerkes der Malerei auch nur einen Spruch dieser Weisheit hören oder sollte man solches versuchen?

Treffend antwortet der geweckte Franz in Goethes Götz auf die Rede Weißlingens: „Ich habe viel von ihrer Schönheit gehört.“ — „Gehört? Das ist eben, als wenn ihr sagtet, ich habe die Musik gesehen.“ Eine solche Verbindung von Künsten des Raumes und der Zeit kann niemals eine organische Einheit bilden. Wenigstens nicht für die Sinne. Für die Vorstellung in der Phantasie schon eher. Aber auch nur mit äußerster künstlerischer Vorsicht, denn die Sinne kämpfen gegeneinander und stören die Gebilde der Phantasie.

Darum ist es eben auch widersinnig, im dargestellten Drama, dessen Handlung unaufhaltsam in der Zeit abzufließen hat, von der Malerei die kontinuierliche Begleitung dieser Handlung zu fordern oder zu wünschen. Aber das europäische Theater hat sich seit der Renaissance an diesen Widersinn gewöhnt. Und die Gewohnheit ist ein eisernes Hemd. Ja, wahrlich eisern, denn nichts ist konservativer als das Theater. Und da eben die Malerei die Handlung nicht begleiten kann, so zerreißt man die Handlung durch Akte, und in den Akten durch Verwandlungen, um für die Malerei und namentlich um für panoramatische Spielereien Platz zu gewinnen.

Man zerreißt ein organisches Kunstwerk, um ihm durch Einfügung eines anderen ein höheres Leben zu verleihen. Man tötet den Leib, den lebendigen Leib, um ihm mehr Leben zu geben. Stellen wir ein Beispiel auf aus einer andern Kunst. Ein Mäcen erwirbt ein großes malerisches Kunstwerk, um die Wände seines neuerbauten Schlosses damit zu schmücken. Weil das Bild aber zu groß ist für die Wand, so zerschneidet er es und hängt die einzelnen Teile an die Wände verschiedener Zimmer. So ist auch das Bild in Akte geteilt. Auch der menschliche Körper ist eine orga-

nische Einheit in mannigfaltiger Anordnung. Darum ist er schön. Das Schönste der Schöpfung. Aber ich mache ihn nicht schöner und lebendiger, wenn ich ihn zerstückle. Ich kann nicht abends, wenn ich mich zu Bett lege, um durch Ruhe die Lebensfunktionen zu neuer Kraft zu erheben und zu erhöhen, den Kopf vom Rumpfe trennen und ihn in eine Schublade stecken oder die Beine mit den Stiefeln vor die Türe schieben, oder die Arme vom Leibe lösen und sie auf den Kleiderständer hängen. Ich muß den Körper wohlweislich beisammen lassen, und erkenne auch im Zusammenhang die Mannigfaltigkeit der einzelnen Teile und Glieder in ihrer Schönheit und vernunftgemäßen Beziehung zueinander, ja, ich erkenne sie im Zusammenhang eigentlich erst recht. Denn in ihrem Zusammenhang offenbart sich mir die Weisheit des Schöpfers, der sie nach seiner Idee gefügt. So offenbart sich auch uns das einheitliche Kunstwerk, das Drama, das der Dichter sinnvoll und planmäßig nach seiner Idee gefügt, indem er aus mannigfaltigen Teilen in bewußter Weisheit ein Ganzes schuf. Und so sollte auch das Drama, wie es aus der gestaltenden Phantasie des Dichters als Einheit entstand, der Phantasie des Zuschauers und Zuhörers als völlige Einheit überantwortet werden. Ist sein Verstand dann nur einigermaßen empfänglich für Folgerichtigkeit, Zweckmäßigkeit und Schönheit, dann wird er um so eher die Schönheit des Ganzen erfassen und bewundern, je mehr er die zweckmäßige Schönheit und Richtigkeit der einzelnen Teile in ihrem Zusammenhange erkennt. Es wird ihm dann auch klar werden, daß das Zerstückeln in Teile die Lebensfunktionen des Kunstwerkes nicht erhöht, sondern vernichtet. Hat er hingegen erst die Teile in seiner Hand, so ist auch der Geist herausgetrieben und es fehlt das geistige Band.

Wir aber zerreißen das Drama, eine organische Einheit, hauptsächlich aus äußeren Gründen in mehr oder weniger einzelne Teile, nur um der Malerei und um der äußerlichen Ausstattung Platz zu schaffen, weil wir wähnen, daß die Malerei die fortlaufende Handlung des Dramas begleiten kann, die Malerei, die doch nur einen stillstehenden, wie Lessing ihn wohl nennt, „fruchtbaren" Moment der Handlung darstellen kann. Im übrigen findet doch im Drama nur die Malerei der Architektur und der Landschaft hauptsächlich Verwendung, die überhaupt keine Handlung darstellen kann, sondern nur Stimmungen, die wir aus ihnen entnehmen und wieder in sie hinein verlegen. Auch trennen wir die Stücke in Akte und Verwandlungen. Gemeiniglich in 3, 4, 5, auch 6 und 7 Akte. Da die Akte nun auch wieder in Verwandlungen zerstückelt werden, deren jeder mehrere zu haben pflegt, die durch Vorhänge, Pausen und Musikstücke noch fühlbarer getrennt werden, so zerreißen wir die Einheit des Dramas, die Kontinuität der Handlung in 10, 15, ja noch mehr Teile. Die zur Rechtfertigung der Handlung anzuregende Phantasie des Zuhörers wird immer wieder zerstreut, um stets wieder von neuem angeregt und immer wieder verwirrt zu werden. Eine solche zerrissene Vorstellung endigt schließlich mit der völligen Abstumpfung der Zuhörer und auch der Darsteller. Denn eine derartige Zerreißung des Dramas, eine Zerstückelung der Handlung hemmt den Zug und Flug der darstellenden Künstler, zerstreut ihre Aufmerksamkeit, legt ihre Spannkraft lahm. Die letzte Wirkung einer in dieser Weise zerstückelten Vorstellung ist, wie gesagt, Stumpfheit, Gähnen und Langeweile auf beiden Seiten. Da dies alles der Malerei zuliebe geschieht, werden demgemäß auch folgerichtig die einzelnen Teile eines solchen zerstückelten Dramas nicht mehr Handlungen oder

Akte, sondern „Bilder“ genannt und das ganze Stückelwerk wohl auch nicht mehr Drama, Schauspiel oder Tragödie, sondern „Gemälde“.

Sehen wir uns nun danach um, was einzelne bedeutende Dramaturgen und Ästhetiker über diesen Gegenstand sagen, so finden wir zunächst in der Poetik des Aristoteles grundlegende Bestimmungen, an deren Deutlichkeit und Klarheit nicht zu rütteln ist. Von unserer Frage handeln vornehmlich diejenigen Kapitel und Absätze dieses Werkes maßgebend, welche die einheitliche, in sich geschlossene, innerlich notwendige oder doch wahrscheinliche Komposition der Fabel, als die Grundforderung, als die Seele, als den einzigen und alleinigen Zweck, kurz, als das Wichtigste in der Tragödie feststellen. Da diese Kapitel aber auch andere Vorschriften und Bestimmungen über die Tragödie enthalten, die für meine Anschauungen in bezug auf die Akteinteilung von einschneidender Bedeutung sind, setze ich sie im vollen Wortlaut nach Susemihls Übertragung hierher.

Kap. 6, § 2, 3. Es ist also die Tragödie eine nachahmende Darstellung einer würdig-ernsten und vollständig in sich abgeschlossenen Handlung von einer gewissen bestimmten Ausdehnung vermöge des durch andere Kunstmittel verschönerten Wortes und zwar so, daß die verschiedenen Arten dieser Verschönerung in den verschiedenen Teilen des Ganzen gesondert zur Anwendung gelangen, in selbsttätiger Vorführung der handelnden Personen und nicht durch bloßen Bericht, und dies alles in einer Weise, daß diese Darstellung durch Furcht und Mitleid eine Reinigung von eben dieser Art von Affekten erzielt. Ich verstehe nämlich unter dem durch andere Kunstmittel verschönertem Worte ein solche Rede, welche den Rhythmus des Verses an sich trägt oder auch noch in Musik gesetzt ist, unter der gesonderten

Anwendung für ihre verschiedenen Arten aber dies, daß gewisse Teile der Tragödie eben bloß mittels des Verses ausgeführt werden, gewisse andere wiederum aber auch noch mittels des Gesanges.

Ferner Kap. 6, § 9. Das wichtigste von allen diesen Stücken ist nun aber andererseits doch die Zusammenfügung des Verlaufs der Begebenheiten. Denn die Tragödie ist eine nachahmende Darstellung nicht von Personen, sondern von Handlung und Leben, auch Glück aber und Unglück besteht in Handeln und Tätigkeit, und der Endzweck unseres Strebens geht auf eine bestimmte Art von Tätigkeit und nicht von ruhender Beschaffenheit hinaus; § 10 seitens unserer Charaktere kommt uns aber nur eine solche bestimmte Beschaffenheit zu, während, wie gesagt, seitens unserer Handlungen Glück oder das Gegenteil, und darum hat denn der tragische Dichter nicht handelnde Personen einzuführen, um ihre Charaktere zur Darstellung zu bringen, sondern hat in und mit jener der Handlungen auch die Charaktere zu umfassen; folglich aber sind die Begebenheiten und die Fabel der Endzweck der Tragödie, der Zweck aber ist das Wichtigste von allem.

§ 12. Ferner, wenn man bloße, charakterschildernde Szenen, die auch in bezug auf Sprache und Reflexion noch so wohlgelungen sind, aneinanderreiht, so wird man dadurch auch dasjenige nicht erreichen, was uns als Aufgabe der Tragödie erschien, dagegen viel eher schon wird eine Tragödie dieselbe erfüllen, die in allen diesen Stücken mangelhafter ausgestattet ist, wenn sie nur dabei eine wirkliche Fabel hat und geordnete Abfolge der dargestellten Begebenheiten.

§ 13. Dazu kommt, daß diejenigen beiden Stücke, durch

welche die Tragödie am stärksten und am anziehendsten auf die Gemüter wirkt, Bestandteile der Fabel sind, nämlich die unerwarteten Wendungen und die Erkennungen.

§ 14. Ein fernerer Beleg ist endlich auch noch dies, daß die Anfänger im Dichten es eher im sprachlichen Ausdruck und in den Charakteren zur Fertigkeit zu bringen pflegen als in der Zusammenfügung und Anordnung der Begebnisse . . . Die Grundlage also und gleichsam die Seele der Tragödie ist die Fabel.

§ 19. Und das Theatralische vollends ist zwar von hohem Reiz und großer Wirkung, aber es liegt am meisten außerhalb des eigentlichen Kunstgebietes der Poesie und gehört am wenigsten ihr eigentümlich an. Denn einerseits muß die Tragödie ihre Kraft auch schon ohne Bühnendarstellung und Schauspieler erproben und nach der andern Seite liegt wiederum das Gelingen der Bühneneffekte mehr in der Hand des Theatermeisters als in der des Dichters.

Kap. 7, § 2. Nun steht uns bereits fest, daß die Tragödie nachahmende Darstellung einer vollständig in sich abgeschlossenen und ein Ganzes bildenden Handlung ist, und zwar einer solchen, welche eine gewisse bestimmte Ausdehnung hat, — denn es gibt auch Ganze, welche keine bestimmte Ausdehnung haben. — Ein Ganzes nun aber ist alles, was Anfang, Mitte und Ende hat.

§ 3. Anfang ferner ist dasjenige, welches selber mit Notwendigkeit nicht nach einem anderen ist, nach welchem aber seiner Natur nach etwas anderes da sein oder werden muß, Ende im Gegenteil, welches selber seiner Natur gemäß nach etwas anderem, sei es nun mit Notwendigkeit oder doch nach dem gewöhnlichen Lauf der Dinge, aber nach welchem kein anderes, Mitte endlich, was eben so sehr naturgemäß, selber nach anderem ist als anderes nach ihm. Hieraus folgt

dann, daß wohlangelegte Fabeln weder in einem willkürlichen Punkte anfangen noch enden, sondern sich nach den in diesen eben gegebenen Bestimmungen liegenden Gesetzen richten müssen.

§ 4. Ferner eben, jeder schöne Gegenstand, sei es nun ein Gemälde oder was sonst immer, welcher aus Teilen besteht, muß diese Teile nicht bloß in ihrer richtigen Ordnung in sich tragen, sondern darf auch nicht jede beliebige und willkürliche Größe und Ausdehnung haben. Denn das Schöne besteht nicht bloß in bestimmter Ordnung, sondern auch in bestimmter Größe und Ausdehnung, und so würde denn z. B. weder, wenn man sich ein ganz verschwindend kleines Gemälde denken wollte, dieses schön sein, denn unsere Anschauung fließt verworren ineinander, je mehr sie sich dem Unmerklichen nähert, noch auch, wenn ein ganz übermäßig großes, etwa 10 000 Stadien, denn dabei kann die Anschauung nicht mehr zugleich das Ganze umfassen, sondern den Beschauenden schwindet vielmehr die Einheit und Ganzheit aus der Anschauung.

§ 5. Und daraus folgt dann wieder: gleichwie bei Gemälden und überhaupt allen körperlichen Gebilden, wenn sie schön sein sollen, einerseits eine gewisse Größe erforderlich ist, diese aber andererseits auch noch eine wohlübersichtliche sein muß, so ist auch bei den tragischen Fabeln eine gewisse Länge vonnöten, aber diese muß auch wiederum noch eine wohlbehaltbare sein . . .

§ 7. Die nähere Bestimmung dagegen aus der Natur der Sache selbst wird also lauten: je ausgedehnter die Fabel, solange sie dabei nur wohlüberschaulich bleibt, desto schöner ist sie nach seiten der Ausdehnung; und im allgemeinen: Diejenige Ausdehnung, welche dazu erforderlich ist, daß

innerhalb eines Verlaufs von solchen Begebenheiten, welche in wahrscheinlicher oder notwendiger Abfolge stehen, ein Wechsel aus Unglück in Glück oder aus Glück in Unglück sich vollziehen kann, das wird das richtige Maß der Ausdehnung sein.

Kap. 8, § 4. Kurz also: Gerade wie in allen nachahmenden Künsten jede einzelne nachahmende Darstellung auch Darstellung eines einheitlichen Gegenstandes ist, so muß auch die Fabel, da sie nachahmende Darstellung einer Handlung ist, dies von einer einheitlichen Handlung, und zwar einer einheitlichen im Sinne des in sich abgeschlossenen Ganzen sein, und es müssen die Teile der Fabel sich so aus den Begebnissen zusammensetzen, daß, wenn irgendeiner dieser Teile umgestellt oder hinweggenommen, damit das Ganze selbst zerstückt und verrückt wird. Denn dasjenige, dessen Vorhandensein oder Fehlen sich durch nichts bemerkbar macht, ist auch kein wesentlicher Teil des Ganzen.

Kap. 9, § 9. Klar ist mithin hiernach, daß der Dichter mehr an der Fabel seine schöpferische Dichtkraft bewähren muß, als an den Versen. Denn Dichter ist er eben vermöge der nachahmenden Darstellung, und der Gegenstand dieser Darstellung ist die Handlung.

Kap. 10, § 1. Es zerfallen nun aber eben hiernach alle Fabeln in einfache und verwickelte, insofern auch die Handlungen selbst, deren Nachahmung ja die Fabeln sind, bereits von Natur diese zweifache Beschaffenheit an sich tragen.

§ 2. Ich verstehe aber unter einer einfachen Handlung eine solche, innerhalb welcher, indem sie in der eben beschriebenen Weise stetig und einheitlich verläuft, der Schicksalswechsel ohne unerwartete Wendungen und Erkennungen vor sich geht,

§ 3. Eine verwickelte, dagegen ist eine solche, in welcher derselbe mittels Erkennung und unerwarteter Wendung oder beider zustande kommt. Beide aber müssen auch aus der inneren Verknüpfung der Fabel selbst hervorgehen, dergestalt, daß die vorangegangenen Begebenheiten ihr Eintreten mit Notwendigkeit oder doch Wahrscheinlichkeit nach sich ziehen. Denn es ist ein großer Unterschied, ob eine Begebenheit wirklich aus einer anderen oder bloß auf eine andere folgt.

Kap. 14, § 1. Man kann nun ferner den Eindruck der Furcht und des Mitleids hervorbingen, indem man durch theatralische Mittel auf das Auge wirkt, man kann es aber auch durch die Verknüpfung der Begebenheiten selber und letzteres ist das Vorzüglichere und die Weise des besseren Dichters. Es muß nämlich die Fabel so angelegt und ausgeführt sein, daß man auch ohne Hilfe des Auges, und indem man die Begebenheiten bloß erzählen hört, bereits Schauer und Mitleid empfindet über solche Vorgänge, wie es z. B. wohl einem jeden ergehen wird, wenn er die Handlung des Ödipus auch nur erzählen hört.

§ 2. Dagegen solche Eindrücke erst durch die theatralischen Mittel hervorzubringen, ist ein weit unkünstlerischeres Verfahren und macht die Poesie von äußeren Mitteln abhängig. Dichter vollends, welche bei der Anwendung theatralischer Mittel nicht einmal auf das Furchterregende ausgehen, sondern nur dem Abenteuerlichen nachjagen, haben gar nichts mehr mit der Tragödie gemein, denn nicht jede Art von Genuß soll man bei der Tragödie suchen, sondern nur die ihr eigentümliche.

§ 3. Und wenn dies doch nun eben die aus Mitleid und Furcht entspringende ist, und der Dichter diese durch seine Darstellung erzeugen soll, so ist hiernach

klar, daß er dies bereits in die Begebenheiten selber hineinlegen muß.

Kap. 18, § 1. Eine jede Tragödie zerfällt ferner in Schürzung und Lösung. Oft bilden die noch außerhalb und jenseits der eigentlich dargestellten Handlung liegenden Begebenheiten und stets manche von den bereits innerhalb ihrer befindlichen die Schürzung, alles übrige aber die Lösung. Ich verstehe nämlich unter Schürzung alles vom Anfang an, bis zu demjenigen Teile der Begebenheiten hin, welcher die Grenze bildet, von der ab der Wechsel des Schicksals, sei es nun in Glück aus Unglück, oder aus Unglück in Glück einzutreten beginnt, unter Lösung eben alles das, was von diesem Anfange des Glückswechsels bis zum Ende erfolgt.

§ 7. Auch den Chor aber muß endlich der Dichter wie eine der auftretenden Personen und einen wirklichen Teil des Ganzen behandeln und ihn eine wesentliche Rolle mitspielen lassen, und nicht wie bei Euripides, sondern wie bei Sophokles, muß es damit hergehen. Bei den Späteren aber vollends haben die Chorgesänge mit der Fabel des Stücks keinen engeren Zusammenhang als mit irgendeiner anderen Tragödie, und sie lassen daher den Chor auch geradezu eingelegte Lieder singen, was zuerst Agathon aufbrachte. Fürwahr aber, was ist denn für ein Unterschied, ob man solche Lieder einlegt oder ein Stück Dialog aus einem Drama in ein anderes einfügt oder selbst einen ganzen Akt!

§ 9. Diese Stücke hat der tragische Dichter in Obacht zu nehmen und zu ihnen auch noch diejenige Klasse von sinnlicher Bühnenwirksamkeit, welche noch neben der aus dem Wesen dieser Art von Poesie bereits mit unmittelbarer Notwendigkeit sich als Folge ergebenden, besonders zu erstreben ist, denn auch gegen diese kann man häufig verstoßen.

Kap. 26, § 1. Ob nun aber die epische Darstellung höher

steht oder die tragische, das ist eine wohlberechtigte Frage. Gewiß nämlich steht die minder plumpe, nachahmende Darstellung höher — unter dieser minder plumpen verstehe ich aber die auf ein gebildeteres Publikum berechnete — und die, welche alles darzustellen versucht, ist offenbar sehr plump. Denn derartige Darsteller geraten dahin, gerade als wenn das Publikum auch gar nichts verstände, wenn sie selber es nicht ausdrücklich hinzutun (nach Vahlen und Bonitz, wenn sie selbst nicht übertreiben, d. h. es ihm recht handgreiflich und übertrieben vor Augen rücken), sich in allen möglichen Bewegungen zu ergehen, wie z. B. schlechte Flötenspieler sich förmlich herumwälzen, wenn sie den „Diskuswurf“ darstellen sollen, und ihren Chorführer am Gewande zerren, wenn sie die „Skylla“ blasen.

§ 2. Von der Tragödie nun aber sagt man, gelte ein gleiches, wie die älteren Schauspieler entsprechend von ihren jüngeren Kunstgenossen urteilten, denn Mynniskos nannte ja den Kallipides, weil dieser ihm zu stark übertrieb, einen „Affen“, und ein ähnlicher Ruf ward ja auch dem Pindaros zuteil — ähnlich also wie sich die letzteren zu ihnen verhielten, verhielte sich die ganze dramatische Kunst zur epischen. Die letztere sei mithin, so heißt es dann weiter, für ein edleres und feineres Publikum, welches der schauspielerischen Gesten nicht bedürfe, die tragische aber für ein gemeines und ungebildetes, § 3. und wenn sie sonach plumper sei, so stehe sie nun eben damit niedriger. Allein es trifft auf der andern Seite dieser Vorwurf ja gar nicht die Kunst des Dichters, sondern nur die des Vortragenden, des Schauspielers, denn auch beim episch-rhapsodischen Vortrag kann man ja mit den Bewegungen des Körpers zu viel tun, wie dies ja Sosistratos tat, und ebenso beim lyrischen Gesangsvortrage, wie Mnasitheos aus Opus. Sodann aber ist doch auch nicht alle und

jede derartige Bewegung zu verwerfen, denn sonst müßte ja auch der ganze Tanz verworfen werden, sondern nur die übertriebene schlechter Schauspieler, wie sie eben dem Kallipides vorgeworfen wurde und auch heute noch andern vorgeworfen wird, von denen es heißt, sie verständen nicht, freie und edle Frauen darzustellen. Obendrein aber tut eine Tragödie auch ohne alle mimische Aktion bereits ihren Dienst ebensogut wie ein Epos, denn schon beim bloßen Lesen und Vorlesen wird offenbar, was an ihr ist. Wenn mithin nur die Tragödie sonst höher zu stellen ist, dieser Mangel braucht ihr gar nicht notwendig anzukleben.

§ 4. Sie ist es aber, denn sie besitzt alles das, was das Epos hat, denn auch das Versmaß des letzteren kann sie mit in Anwendung bringen und außerdem noch als einen nicht gering anzuschlagenden Bestandteil die Musik und das Theatralische, durch welche der Genuß am leibhaftigsten wird, und leibhaftig ferner führt sie uns in höherem Grade alles vor schon beim bloßen Lesen, geschweige denn bei der Aufführung. Sie besitzt ferner den Vorzug, daß sie bei geringerer Länge den Zweck ihrer Darstellung zu erreichen vermag, denn das Gedrängtere macht einen angenehmeren Eindruck als das durch eine Masse von Zeit Verdünnte.

§ 7. Hat nun aber sonach in allen diesen Stücken die Tragödie den Vorzug und ferner auch noch darin, daß sie in höherem Maße das erfüllt, was die eigentlich kunstgemäße Aufgabe beider Dichtarten ist, denn beide sollen eben nicht jede beliebige Art von Genuß bereiten, sondern nur die oben dargelegte, so ist offenbar, daß sie höher steht, indem sie mehr ihren Zweck erreicht als die epische Dichtung.

Dies sind die hauptsächlichsten Bestimmungen über das

Wesen der Tragödie bzw. des Dramas, sowohl über dieses selbst, wie auch in seinem Verhältnis zum Epos, aus der Poetik des Aristoteles. Ich habe sie der Übersicht wegen hier in eine Gruppe zusammengefaßt, werde sie aber später auch im einzelnen wiederholen, bei der Besprechung der einzelnen Teile zum Frommen einer klaren und unwiderleglichen Beweisführung.

II.

Aus Kap. 6, § 2 und 3, welche die berühmte aristotelische Definition der Tragödie enthalten, über deren Auslegung seit Jahrhunderten die bedeutendsten, geistvollsten und scharfsinnigsten Männer der Wissenschaft und der Kunst Bände, ja eine ganze Bibliothek geschrieben haben, entnehmen wir also, daß die Tragödie eine nachahmende Darstellung einer würdig-ernsten und vollständig in sich abgeschlossenen Handlung sein muß, wenn diese nachahmende Darstellung durch Furcht und Mitleid eine Reinigung von eben dieser Art von Affekten erzielen, d. h. wenn sie den ihr innewohnenden Zweck und ihre eigentliche Absicht erreichen soll. Dann darf aber auch nach einer konsequenten Ausführung dieser Bestimmung, die in sich völlig abgeschlossene Handlung bei der Aufführung nicht durch willkürliche oder auch wohlbedachte Zerstückelung in Akte oder Verwandlungen getrennt werden, weil eben dadurch das in sich völlig abgeschlossene Ganze der Handlung in einzelne Teile zerstückt und zerlegt wird. Ferner heißt es im § 9 desselben Kapitels, daß das Wichtigste von allen Stücken, aus welchen die Tragödie bestehen soll, die Zusammenfügung des Verlaufs der Begebenheiten ist, weil die Tragödie nicht eine nach-

ahmende Darstellung von Personen, sondern von Handlungen und Leben ist, da der Endzweck unseres Strebens auf eine bestimmte Art von Tätigkeit und nicht von ruhender Beschaffenheit hinausgeht, darum hat denn der tragische Dichter nicht handelnde Personen einzuführen, um ihre Charaktere zur Darstellung zu bringen, sondern er hat in dieser Darstellung und mit der Darstellung der Handlungen auch ihre Charaktere zu umfassen, folglich aber sind die Begebenheiten und die Fabel der Endzweck, der Zweck aber ist das Wichtigste von allem. Wenn aber nun das Wichtigste von allen Stücken, aus denen die Tragödie zu bestehen hat, die einheitliche Zusammenfügung der Begebenheiten ist, somit die Fabel, die Handlung, der eigentliche Endzweck, ich wiederhole nochmals, das Wichtigste ist, so darf eben dieses Wichtigste in der Aufführung durch minder Wichtiges, wie überflüssige Zerstreuungen durch das Auge mit Aufstellung von Dekorationen, Möbel und Requisiten nicht aufgehoben und vernichtet werden. Es ist ersichtlich, daß die unnötige Verwendung solcher vermeintlichen Hilfsmittel der Aufführung die Zerspaltung der Handlung in Akte und Verwandlungen mit herbeigeführt hat.

Zu § 12 desselben Kapitels sagt Aristoteles, daß man dasjenige nicht erreichen kann, was ihm als Aufgabe der Tragödie erscheint, d. i. durch Furcht und Mitleid eine Reinigung von ebendieser Art von Affekten herbeizuführen, wenn nicht die Tragödie eine wirkliche Fabel hat, d. h., wie wir schon wissen, eine einheitliche und eine völlig in sich abgeschlossene, die ein Ganzes bildet, und wenn sie nicht eine geordnete Abfolge der dargestellten Begebenheiten aufweist. Diese Bestimmung bezieht sich natürlich auf die dichterische Komposition der Fabel, aber wir haben kein Recht, diese Bestimmung für die Aufführung einer Tragödie außer acht zu

lassen, und die geordnete Abfolge durch Akt- und Verwandlungseinschnitte zu zerstören. Denn daß eben diese Einschnitte dem innersten Sinn der geordneten Abfolge widersprechen, ist einleuchtend.

In § 13 fährt er fort zu beweisen, daß diejenigen beiden Stücke, durch welche die Tragödie am stärksten und anziehendsten auf die Gemüter wirkt, Bestandteile der Fabel sind, nämlich die unerwarteten Wendungen und Erkennungen, und § 14, daß die Grundlage und somit gleichsam die Seele der Tragödie die Fabel ist.

Wenn wir aber die Tragödie an der Stelle verletzen, durch die sie am stärksten und anziehendsten auf die Gemüter wirkt, wenn wir sie in der Seele verwunden, dann blasen wir ihr eben den Lebensodem aus und machen aus einem lebenden und wirkenden Organismus einen leblosen und unwirksamen Mechanismus, einen starren Leichnam.

Es wird ferner in Kap. 8, § 14 abermals von der Fabel gesagt, daß sie die nachahmende Darstellung einer einheitlichen Handlung ist, und zwar einheitlich in dem Sinne des in sich abgeschlossenen Ganzen, dessen Teile sich so aus den Begebnissen zusammensetzen müssen, daß, wenn irgendeiner dieser Teile umgestellt oder hinweggenommen wird, damit das Ganze selbst zerstückt und verrückt wird.

Man wird dieser Aristotelischen Bestimmung und mir selbst gewiß in nur spitzfindiger und daher nicht stichhaltiger Auslegung entgegenhalten, daß durch die Akt- und Verwandlungsteilung die ideelle Folge der Zusammenfügung der Fabel in rein geistiger Weise ja unberührt bleibe. Ich kann dies natürlich nicht zugeben, denn es wird mir zugestanden werden müssen, daß die wirkliche Zerstückelung des Ganzen, wie sie durch die Akt- und Verwandlungseinteilung in der Tat eintritt, auch eine ideelle und geistige Zerstückelung für

die ununterbrochene und stetige Anschauung des Genießenden unbedingt zur schädlichen Folge hat. Daß meine Auslegung die richtige im Sinne des Aristoteles ist, beweist die klare Ausführung in Kap. 10, § 2 und § 3, in welchen der antike Dramaturg die einfache und die verwickelte Fabel behandelt und ausführt, daß beide Arten von Handlungen stetig und einheitlich verlaufen müssen, daß beide aus der inneren Verknüpfung der Fabel selbst hervorgehen müssen, und zwar dergestalt, daß die vorangegangenen Begebenheiten ihr Eintreten mit Notwendigkeit oder doch Wahrscheinlichkeit nach sich ziehen. Denn es ist ein großer Unterschied, ob eine Begebenheit wirklich **aus** einer anderen oder bloß **auf** eine andere folgt.

Diese letzte Vorschrift ist höchst bemerkenswert und geradezu erstaunlich. Es ist, als ob der große Philosoph die ganze Verwilderung und Verrohung geahnt oder vorausgesehen hätte, welche durch die der Tragödie fremde, somit kunstwidrige, panoramatische Ausstattung und durch die mechanische und maschinelle Ausgestaltung des Dramas über das Theater der neueren europäischen Völker hereinbrechen sollten, und die aus einer hohen und edlen Kunstgattung, — wenn sie nicht die überhaupt höchste, edelste und geistigste ist, da sie dazu bestimmt ist, die feinsten, tiefsten und fruchtbarsten Bildungsimpulse in unermeßlicher Gestaltung zu gewähren, — ein plumpes und gemeines Vergnügen für die Sinne eines gemeinen und ungebildeten Publikums machten. Diese Worte sind stark, aber ich stütze mich auch hierin auf Aristoteles, der sie geprägt hat, denn sie stammen von ihm, wie wir bereits gesehen haben, und wie das Weitere zeigen wird. Diese Worte sind auch wohl anzuwenden, denn ein seiner reinen und hohen Zwecke entwöhntes, irregeleitetes und entartetes Theater bringt der geistigen und

sittlichen Kultur der Nationen nicht nur keinen Gewinn und keine Erhebung, sondern nur unberechenbaren Schaden und Verderb. Dies war auch Platos Ansicht.

Es könnte nun, wie oben bemerkt wurde, behauptet werden, daß die von Aristoteles geforderte ideelle Geschlossenheit und Einheit der Handlung durch eine äußerliche Trennung in Akte und Verwandlungen nicht in ihrem Wesen berührt werde, — aber niemand wird behaupten können, daß die Abfolge der einheitlichen und in sich geschlossenen Handlung, trotz der Akt- und Verwandlungseinteilungen eine stetige und einheitliche sei, wie sie Aristoteles fordert, und daß die einzelnen Teile der zu einem geschlossenen Ganzen gefügten Handlung, wie sie sich in zeitlich wirklich getrennten und auseinandergerissenen Verwandlungen und Akten den Zuhörern darbieten, sich einer aus dem anderen entwickeln, wenn sie auch einer nach dem anderen, oder einer auf den anderen folgen, was nach Aristoteles, und nicht nur nach Aristoteles, ein großer Unterschied ist. Da sich aber die einzelnen Teile der einheitlichen, in sich zu einem Ganzen geschlossenen Handlung in der Dichtung einer aus dem andern entwickeln müssen und nicht nur einer auf den andern folgen sollen, so muß in logischer Folgerung und Auffassung der tragischen Kunst und ihrer die Leidenschaften reinigenden Absicht diese Forderung auch für die leibhaftige, theatralische Aufführung gewahrt bleiben, will man nicht die künstlerische Schöpfung des Dichters zerstören und seine künstlerische Absicht vereiteln. Es ist demnach auch nach dieser Bestimmung die Akt- und Verwandlungseinteilung gegen den Geist der Kunst, wie Aristoteles unwiderleglich dargelegt hat.

Es wird aber auch die von Aristoteles im Kap. 7, § 4 und 5 aufgestellte Forderung, daß eine ausgedehntere Fabel, die er als schönere bezeichnet, trotz ihrer Ausdehnung für

den Beschauenden noch ihre Ganzheit und Einheit behalte, daß sie ferner trotz ihrer Ausdehnung eine wohlübersichtliche und wohlbehaltbare bleibe, durch die Zerspaltung der Tragödie in fünf Akte und vielleicht zehn bis fünfzehn und noch mehr Verwandlungen ganz gewiß zum Schaden der Kunst arg verletzt. Hier ist denn auch noch ein Ausspruch des Aristoteles heranzuziehen, der sich im Kap. 26, § 4 der Poetik findet. Er wirft dort die Frage auf, ob die epische Dichtung höher stehe oder die tragisch-dramatische, und entscheidet sich nach längerer Ausführung dahin, der tragischen Dichtkunst vor der epischen den Vorzug zu geben, die tragische als die höhere zu bezeichnen. Dabei schließt er mit folgendem Satz: „Sie (die Tragödie) besitzt ferner den Vorzug, daß sie bei geringerer Länge den Zweck ihrer Darstellung zu erreichen vermag, denn das Gedrängtere macht einen angenehmeren Eindruck, als das durch eine Masse von Zeit Verdünnte."

Nun wird man gewiß gern zugeben, daß dieser Vorzug der Tragödie vor dem Epos völlig illusorisch wird, wenn zwischen die geschlossene Einheit der Fabel die Masse von Zeit geschoben wird, die nicht nur die Zwischenakte, sondern auch die Pausen zwischen den einzelnen Verwandlungen erfordern. Ich habe vor Jahren der Vorstellung eines klassischen Werkes im Königlichen Schauspielhaus zu Berlin beigewohnt. Die ganze Vorstellung dauerte 3¼ Stunden. Davon entfielen 1¼ Stunden auf die Zwischenakte und die Pausen innerhalb der Verwandlungen, und nur 2 Stunden auf die eigentliche Rezitation, die, trotzdem sie ganz vortrefflich war, keinen tieferen Eindruck hinterließ, weil eben die Handlung, die Fabel durch eine Masse von Zeit auseinandergedrängt war und ihre Übersichtlichkeit und ihre Wohlbehaltbarkeit völlig eingebüßt hatte. Dabei war natürlich

auch das dichterische Werk wesentlich zusammengestrichen und verstümmelt worden, um für Dekorationen und Maschinen Zeit zu gewinnen. Nun ist aber die Zeit als solche, die Zeit, in der wir unser Leben ablaufen sehen, ein so hohes, kostbares Gut, daß sie nur Müßige oder Barbaren nutzlos vergeuden. Und wieviel wertvoller und kostbarer ist die Zeit, die wir dem Genie gönnen, um seine Kunst vor uns zu entfalten, die Zeit, die wir Menschen unserer eigenen Zeit abringen, um das Werk des Genies in uns aufzunehmen, um uns an seinem Geiste zu erleuchten und durch ihn unsere Triebe und Leidenschaften zu immer höherem und reinerem geistigen Daseinsgehalt emporzuheben und zu läutern. Die Zeit aber, in der die tragisch-dramatische Kunst sich offenbart, kurz bezeichnet, die dramatische Zeit, ist eben noch viel kostbarer, und darum sollte sie auch nur im rechten Kunstverstande ausgenutzt und nicht sinnlos verschwendet werden, — will man sich anders auch darin über den Standpunkt des Barbaren erheben und die höhere Stufe eines Vernunftwesens einnehmen, indem man eine Sache des höheren Verstandes und der Vernunft auch verstandesgemäß und vernunftgemäß betreibt. Auch dies ist eine Ansicht Platos.

Wir sind aber mit der Ausführung der ästhetischen Gründe des Aristoteles gegen die ideelle und tatsächliche Spaltung der einheitlichen, in sich zu einem Ganzen geschlossenen Handlung noch nicht zu Ende. Eine wesentliche Bestimmung, mit der, nach Susemihls Meinung, der große Philosoph einen tiefen Blick in das Wesen des Tragischen getan hat, enthält Kap. 6, § 12.

Susemihl schreibt über diesen Paragraphen in seiner Einleitung zur Poetik des Aristoteles folgendes: „Von der größten Wichtigkeit ist nun aber obendrein seine (des Aristoteles) eigene, ausdrückliche Erklärung, daß zwar am meisten

eine in jeder Hinsicht vollendete Tragödie, demnächst aber auch weit eher schon eine sonst mangelhafte, aber mit einer gehörigen, innerlich wohl zusammenhängenden Fabel ausgestattete Tragödie, die eben damit doch immer noch eine wirkliche Tragödie bleibt, diese Aufgabe zu erfüllen vermag, — diese Aufgabe ist die zu vollziehende Katharsis, die Erleichterung, die Befreiung, die Reinigung der Seele durch Furcht und Mitleid von eben dieser Art von Affekten — als eine Reihe unverbundener, wenn auch mit allen sonstigen Schönheiten ausgestatteter Szenen, welche allein für sich nie diese Wirkung ausüben werden. Damit ist denn deutlich von ihm selber die innere Einheit und Gesetzmäßigkeit der dargestellten Begebenheiten als eine Hauptbedingung der tragischen Katharsis ausgesprochen. Kap. 6, § 12 der Poetik lautet, wie wir schon aus dem vorliegenden kleinen Auszug ersehen haben, wie folgt: Ferner, wenn man bloße charakterschildernde Szenen, die auch in bezug auf Sprache und Reflexion noch so wohlgelungen sind, aneinanderreiht, so wird man dadurch dasjenige nicht erreichen, was uns als Aufgabe der Tragödie erschien. Dagegen viel eher schon wird eine Tragödie dieselbe erfüllen, die in allen diesen Stücken mangelhafter ausgestattet ist, wenn sie nur dabei eine wirkliche Fabel hat und geordnete Abfolge der dargestellten Begebenheiten."

Was sind nun die einzelnen auseinandergerissenen, durch Herablassen des Vorhangs getrennten „Bilder" der Verwandlungen und der Akte selbst anders, als eine Reihe unverbundener, im besten Falle bloß charakterschildernder, wenn auch mit allen sonstigen Schönheiten ausgestatteter Szenen, mögen sie auch in Sprache und Reflexion noch so wohlgelungen sein, mit denen man aber eben dasjenige nicht erreichen kann, was als Aufgabe der Tragödie erscheint? Und

sind nicht neben der möglicherweise noch so wohlgelungenen Schönheit der Sprache und der Reflexion die sonstigen Schönheiten eben die möglichen Schönheiten der dekorativen Ausstattung, die Aristoteles als außerhalb des eigentlichen Kunstgebietes der Poesie ganz ausdrücklich ablehnt? Obwohl er ihnen einen hohen Reiz und eine große Wirkung zugesteht.

Da nun diese dekorativen, panoramatischen und maschinellen Ausstattungen und Ausgestaltungen des Dramas, die sonstigen Schönheiten Susemihls, mit ein Hauptgrund sind, weshalb auf der modernen Bühne die Fabel des Schauspiels in „Bilder" zerrissen wird, und da Aristoteles unter dem Namen der Tragödie nicht nur eine solche versteht, deren Fabel und Handlung sich von Glück in Unglück, sondern auch eine solche, deren Handlung sich von Unglück in Glück wandelt, wenn er auch die erstere als die vorzüglichere tragische bezeichnet und deshalb auch den Euripides als den tragischsten der Dichter benennt, obwohl er sonst viel an ihm auszusetzen findet, so haben wir darum auch das Recht, die ästhetischen Grundsätze des Aristoteles nicht allein auf die Tragödie in unserem modernen Sinne zu beschränken, sondern wir haben das Recht und bei der unbedingten Autorität, die der souveräne Philosoph in Sachen der Kunstwissenschaft und Theorie heute noch genießt, sogar die Pflicht, sie auf das gesamte Gebiet des Schauspiels auszudehnen. Und deshalb, meine ich, ist auch hier der Ort, seine Bestimmungen über das Theatralische wortwörtlich noch einmal zu wiederholen, um sie uns recht tief einzuprägen und um uns zu überzeugen, wie die moderne Inszenierung des Schauspiels auf verderblichen und bedauerlichen Irrwegen wandelt, weil sie jenen schnurstracks zuwiderhandelt. Diese Bestimmungen des Aristoteles und ihre Vergleichung mit der modernen Inszenierung werden

uns auch noch dartun, warum das moderne Theater im rezitierenden Drama nicht jene bedingungslos befreiende, erleichternde, seelenentfesselnde Wirkung ausübt, die es ausüben sollte, warum es im geistigen Leben der neueren Zeit nicht jene Mission erfüllt, die es gemäß der ihm innewohnenden kulturellen Triebkraft ausüben und erfüllen sollte. Max Dessoir sagt in seiner jüngst erschienenen „Ästhetik", daß das moderne Theater seit seinem Bestehen im Niedergang begriffen ist. Dieses Wort ist wahr; warum es wahr ist, werden die gegenwärtigen Ausführungen darzulegen versuchen.

Es heißt im Kap. 6, § 19 der Poetik des Aristoteles: „Und das Theatralische vollends ist zwar von hohem Reiz und von großer Wirkung, aber es liegt am meisten außerhalb des eigentlichen Kunstgebietes der Poesie und gehört am wenigsten ihr eigentümlich an. Denn einerseits muß die Tragödie ihre Kraft auch schon ohne Bühnendarstellung und Schauspieler erproben, und nach der andern Seite liegt wiederum das Gelingen der Bühneneffekte mehr in der Hand des Theatermeisters als in der des Dichters."

Ferner sagt Aristoteles im Kap. 14, § 1—3 noch folgendes über diesen Gegenstand: „Man kann ferner den Eindruck der Furcht und des Mitleids hervorbringen, indem man durch theatralische Mittel auf das Auge wirkt, man kann es aber auch durch die Verknüpfung der Begebenheiten selber, und letzteres ist das Vorzüglichere und die Weise des besseren Dichters. Es muß nämlich die Fabel so angelegt und ausgeführt sein, daß man auch ohne Hilfe des Auges und indem man die Begebenheiten bloß erzählen hört, bereits Schauer und Mitleid empfindet über diese Vorgänge, wie es z. B. wohl jedem ergehen wird, wenn er die Handlung des Ödipus auch nur erzählen hört."

§ 2. „Dagegen solche Eindrücke erst durch die theatra-

lischen Mittel hervorzubringen, ist ein weit unkünstlerischeres Verfahren und macht die Poesie von äußeren Mitteln abhängig. Dichter vollends, welche bei der Anwendung theatralischer Mittel nicht einmal auf das Furchterregende ausgehen, sondern nur dem Abenteuerlichen nachjagen, haben gar nichts mehr mit der Tragödie gemein, denn nicht jede Art von Genuß soll man bei der Tragödie suchen, sondern nur die ihr eigentümliche."

§ 3. „Und wenn dies doch nun aber die aus Mitleid und Furcht entspringende ist, und der Dichter diese durch seine Darstellung erzeugen soll, so ist hiernach klar, daß er dies bereits in die Begebenheiten selber hineinlegen muß."

Man kann dem großen Philosophen Einseitigkeit nicht zum Vorwurf machen, wie manchem anderen, und selbst seinem noch größeren Meister Plato, der Kunst und Künstler und namentlich die Dichter aus seinem Idealstaate verbannte, freilich nicht aus Geringschätzung der Kunst überhaupt oder aus Verkennung der Macht des Schönen, sondern gerade weil er sie so hochstellte, und weil er von der Liebe zum Schönen so ganz und gar durchdrungen war, daß er die Menschen für zu schwach ansah, seinen unerbittlich strengen und hohen Kunstforderungen zu genügen, und weil ihm eine nur den sinnlichen, grellen, bunten, gemeinen Darstellungen dienende nachahmende Kunst, kurz, eine unedle und vom Idealen ablenkende Kunst viel verderblicher schien als gar keine.

So unerbittlich streng ist Aristoteles nicht. Er erkennt willig an, daß dem Theatralischen, der Dekoration und den Maschinen, somit dem, was auf dem Theater vornehmlich das Auge beschäftigt, ein hoher Reiz und eine große Wirkung innewohnt, ja sogar, daß man den Eindruck der Furcht und des Mitleids hervorbringen kann, indem man durch

theatralische Mittel auf das Auge wirkt. Nur fügt er sofort hinzu, daß diese Mittel außerhalb des eigentlichen Kunstgebietes der Poesie liegen und ihr am wenigsten eigentümlich sind, und daß auf diesem Wege der Theatermeister, zunächst wohl ein mehr oder weniger gebildeter, selten ein künstlerischer Techniker, aber beinahe stets ein ehrsüchtiger Mann, der nur auf seine Effekte bedacht ist, und wenn es pyrotechnische wären — über den Dichter gesetzt wird, und ich füge hinzu, auch über den darstellenden Künstler und seinen Führer, den Regisseur.

Aristoteles sagt auch ausdrücklich, daß das Abwenden des Dichters von den theatralischen Mitteln, die lediglich auf das Auge wirken, die Weise des besseren Dichters ist; daß er ohne die Beihilfe des Auges hauptsächlich durch die folgerichtige Verknüpfung der Fabel zu wirken bestrebt sein muß; daß die Hervorbringung von Eindrücken durch äußere theatralische Mittel ein weit unkünstlerischeres Verfahren ist; daß sie die Poesie von äußeren Mitteln abhängig mache; daß vollends Dichter, die solchen Wirkungen nachjagen, mit der eigentlichen Tragödie gar nichts mehr gemein haben. Denn nicht jede Art von Genuß soll man bei der Tragödie, mithin beim gesamten Schauspiel suchen, sondern nur die ihr eigentümliche. Und welche diese ist, kann uns nicht mehr zweifelhaft sein. Es ist diejenige, die aus der Dichtung allein hervorgeht, die unsere Gefühle von Furcht und Mitleid nur durch die Darstellung des Dichters, d. h. durch das dargestellte Gedicht allein, reinigt. Und damit hat Aristoteles vorausschauend das künstlerische oder vielmehr das unkünstlerische Gebaren des modernen Theaters auf das treffendste gekennzeichnet.

Auch bei uns, in der Gegenwart ist der obengenannte Theatermeister der Herrscher im Theater, der Souverain

auf der Bühne wie in der Regiestube. Er hat einen bestimmenden Einfluß auf die Gestaltung des gesamten Repertoires, auf die Zahl und die Art der Proben, er nimmt den größten Teil der kostbaren Probezeit für sich und seine Dekorations- und Beleuchtungseffekte in Anspruch. Er beunruhigt und irritiert die Künstler auf den Proben und lenkt sie von ihrer eigentlichen Arbeit ab; er beunruhigt und zerstreut auch während der Vorstellung die Aufmerksamkeit der Zuschauer und Zuhörer durch seine technischen Künste, die sehr oft gar nicht am Platze sind, wenn er es nicht etwa noch für angebracht hält, durch laute Kommandorufe, die seinen Leuten gelten und die im Publikum wohl gehört werden, die allgemeine Aufmerksamkeit auf seine Tätigkeit zu lenken. So ist der moderne Theatermeister nicht nur über den Dichter gesetzt, wie Aristoteles sagt, sondern auch über Künstler und Publikum. Er, der Theatermeister, mit seinen Dekorationen, Maschinen und Apparaten, ist der geistige, finanzielle und künstlerische Angelpunkt geworden, um den sich das ganze über-komplizierte Getriebe des modernen dramatischen Theaters dreht. Er, der Techniker, der in seinem Fache ganz gebildet sein kann, der aber zumeist von der dramatischen Kunst und ihren Gesetzen nur eine geringe Kenntnis hat, — und selten die Fähigkeit und die Bildung besitzt, ein dramatisches Gedicht nach seiner poetischen Geltung und Wirkung zu beurteilen, und der es, wie schon oben bemerkt, meist nur von selbstsüchtigem Standpunkt aus zu würdigen vermag, insofern es ihm zur Entfaltung seiner im eigentlichsten Sinne kunstfremden Geschicklichkeiten Gelegenheit und Veranlassung gibt oder nicht.

Und richtig betrachtet, kann es auch gar nicht anders sein bei einem Theater, an welchem die Außenseite der dramatischen Kunst, die Dekorationen und Maschinen, zur ge-

bieterischen und höchst verderblichen Hauptsache geworden sind. Und zwar für alle, für den Direktor oder Intendanten, für das Publikum, für die Künstler und für die Kritik im allgemeinen erst recht. Hat ein Direktor die Absicht, ein älteres klassisches Werk neu einzustudieren oder ein neues Sensationsdrama zum ersten Male zu bringen, so ist seine erste Sorge, neue, prachtvolle, wenn möglich massive und plastische Dekorationen anzuschaffen, für die er mehr Geld aufwenden muß, als seine besten Künstler an Gehalt beziehen. Denn die Inszenierung „zählt nicht", wenn sie nicht neue Dekorationen aufweist, mag sie künstlerisch noch so gut besetzt und einstudiert sein, was übrigens sehr häufig ganz und gar nicht der Fall ist, nicht der Fall sein kann. Denn das ganze störende, unruhige, lärmende, rohe und brutale Getriebe beim Abreißen und Aufstellen der zahlreichen Dekorationen und Requisiten, Möbel, Versatzstücke usw., das natürlich in höchster Eile besorgt werden muß, dabei aber doch stets eine unverhältnismäßig große Zeit in Anspruch nimmt, und zwar sowohl bei Proben wie Vorstellungen, raubt den Künstlern jegliche Ruhe, Besinnung und Sammlung, verleitet sie unrettbar zu einer ebensolchen, unruhigen, ungesammelten, unedlen und äußerlichen Darstellung.

Aber nicht allein der äußere Lärm, die äußere Unruhe, das Hin- und Hergestoße und -geschiebe der beladenen Arbeiter, das Gewimmel und Getrampel der Menschenmassen, der Komparsen, der aufgewirbelte Staub usw., nein, das ganze unsagbare und unvermeidliche Tohuwabohu einer derartigen glanzvollen Inszenierung ist die Ursache einer solchen unkünstlerischen, ungesammelten Darstellung. Die bedauernswerten, dergestalt in der Ausübung ihres hohen künstlerischen Berufes behinderten Künstler sind Opfer eines tieferen Anspruches. Nicht nur,

daß die menschliche Stimme neben solchen Geräuschen für Wohlklang, Anmut und Liebreiz jedes Tonmaß verliert, wenn ich dieses Wort als Gegensatz zum Augenmaß gebrauchen darf, auch das innerste Gefühl, neben prächtigen, eindrucksvollen, stark wirkenden, grellen und bunten Dekorationen, Maschinerien, Beleuchtungen und sonstigen technischen Hilfsmitteln wirken und die Konkurrenz mit allen diesen Dingen siegreich bestehen zu sollen, verleitet sie in Tongebung und Gebärden zu bedenklichen, häufig geradezu maßlosen Übertreibungen, welche der Tod jeglicher Kunst sind. Welchem Einsichtigen in das Wesen unserer Kunst ist es nicht bekannt, daß auf dem deutschen Theater zu viel „geschrien" wird? Es klingt wie ein Scherz, wenn ich sage, daran sind die Dekorationen schuld. Wir werden darauf zurückkommen müssen. Aristoteles spricht sehr stark und sehr eindringlich von den Übertreibungen, deren sich die Schauspieler schuldig machen.

Nehmen wir den Faden unserer Betrachtungen wieder auf. Auch das Publikum bewundert an einer „Novität" zunächst und hauptsächlich die Dekoration. In besonders kunstverständigen und enthusiastischen Theaterstädten wird eine neue Dekoration auch empfangen und applaudiert. Die Regisseure und die Künstler lassen sich von der ersten Stelle, dem höchsten Rang, der ihnen im künstlerischen Theater gebührt, verdrängen und lassen eine Neueinstudierung oder die Inszenierung einer Novität auch nur dann gelten, wenn „neue Sachen" dazu gemalt werden. Wenn dies nicht der Fall ist, sind sie mißgestimmt, vertrauen ihrer eigenen künstlerischen Kraft nur wenig und setzen nur geringe Hoffnung auf den Erfolg einer Novität, die nur mit „alten Sachen" herauskommt. Bei vielen ist dies Gefühl wohl eine Art von verzweifelter Resignation, bei den meisten Gewohnheit, Unkenntnis und irregeleitete oder irrtümliche An-

schauung über das Wesen und den Zweck ihrer eigenen Kunst.

Die Kritik endlich, soweit sie ihr ästhetisch-kritisches Geschäft in den Tagesblättern ausübt, in den hervorragendsten und auch in solchen von geringerer Bedeutung, mit einigen wenigen und darum um so dankenswerteren Ausnahmen, steht jedweder Umgestaltung der bestehenden Luxus- und Ausstattungsbühne in eine volkstümliche und künstlerische verständnislos, feindlich, ja gehässig gegenüber. Sie bekämpft jeden Versuch, das Theater, genau gesprochen das rezitierende Drama, auf seine fruchtbaren entwicklungsfähigen poetischen Grundelemente zurückzuführen, mit erbitterter Heftigkeit. So hat sie auch mit wenigen Ausnahmen die Münchener Shakespearebühne bekämpft, obwohl sie diese bei ihrer Begründung im Jahre 1889 im allgemeinen mit beifälliger Zustimmung, ja mit enthusiastischer Begeisterung begrüßt hatte. Die Gründe dieser unerfreulichen Wandlung werde ich an geeigneter Stelle in sachlicher Weise darzulegen suchen.

Gegenwärtig, kann man sagen, freilich auch wieder mit einigen sehr schätzenswerten Ausnahmen, verteidigt sie den Pomp, den Prunk, kurz, den maßlosesten und übertriebensten Ausstattungsluxus als einen unentbehrlichen Bestandteil, als einen mit allen Kräften zu erstrebenden Höhepunkt in der Entwicklung der Kunst, als ein in Gefahr gebrachtes Heiligtum der modernen Bühne. Auch hier hat, um mit Schopenhauer zu sprechen, ein Jahrhunderte währender Irrtum den Schleier der Maja über die Geister geworfen. Auch zeigt sie sich jedweder theoretischen Erörterung, geschweige denn einer praktischen Betätigung dieser Grundsätze völlig unzugänglich. Die überzeugendsten Worte, die tiefsinnigsten Mahnungen, die große und größte Männer der alten und

der neueren Kunsttheorie und Kunstpraxis in nicht mißzuverstehender monumentaler, für alle Zeiten unvergänglicher Weise ausgeprochen haben, wie Plato, Aristoteles, Plotin, Philostratus, von den neueren Shakespeare Diderot, Herder, Goethe, Schiller, Lessing, Kant, Hegel, Schopenhauer, Eduard von Hartmann, Vischer, Ludwig Tieck, Otto Ludwig, Carl Immermann, Eduard Devrient, Heinrich Laube, Rudolf Genée, der geistige Anreger und Begründer der Shakespearebühne, hallen an ihren Ohren eindruckslos vorüber. Nicht unerwähnt dürfen in dieser Frage eine Anzahl Ästhetiker, Kritiker und Theaterpraktiker von den neueren und neuesten bleiben wie Hans Herrig, Alfred von Mensi-Klarbach, Hugo Wittmann, Ernst Wachler, F. Lienhard, Walter Bormann, Eugen Kilian, Georg Fuchs, Julius von Werther, Paul Marsop und manche andere, die einer Vereinfachung, Veredelung und Idealisierung der Bühne in individuell verschiedener, doch in der Hauptsache gleicher Überzeugung das Wort reden.

Der Kampf scheint demnach aussichtslos, aber zur Hoffnung gehört Mut. Und der Mutige darf hoffen. Nur die sieghafte Tat wird die Ungläubigen eines Besseren belehren und überzeugen. Diese Tat wird getan werden, sie wird noch einmal getan werden, wie sie mehrmals versucht worden ist, schon von Tieck und Immermann, zuletzt am Münchener Hoftheater. Der angefachte Funke erlischt nicht. Der gestreute Samen keimt fort trotz aller Hemmungen. Diese Tat wird noch einmal getan werden, umfassender, ausgreifender und mit hinreißender Sieghaftigkeit, wenn der kunstverlangende Wille eines geistig hochstrebenden und hochstehenden Volkes, angefacht und gepflegt durch einige mutige, kunstbegeisterte Männer, zur Einsicht und Reife gediehen, es fordert. Denn die Kunst ist eine gesunde Tochter des Volkes, im einfachen

Gewande, das ihre Schönheit erhöht, sie ist nicht eine gefall-süchtige, alternde Kokette in prunkenden, schillernden, oft zerschlissenen Gewändern von Seide und Samt, die nur mit Mühe und Not ihre verkümmerte Mißgestalt verbergen. Die innere Größe offenbart sich durch Einfalt und in der Beschränkung zeigt sich der Meister. Wann? Wo? diese Tat geschehen wird, das ist gleichviel, ich kann es nicht wissen. Aber sie wird geschehen. Das ist mein Glaube. Ein Blick in die Vergangenheit stärkt die Hoffnung für die Zukunft. Das Vergangene in der Kunst war, wie die Geschichte zeigt, nicht das Schlechtere, und das Hinterhergekommene, wie die Gegenwart zeigt, nicht das Bessere.

Vorläufig freilich sieht man im allgemeinen die Kritik huldigend zu Füßen der Ausstattungsbühne liegen. Wir können es täglich beobachten, daß die Kritik zuerst und zunächst sich mit der äußerlichen Gestaltung des dargebotenen dramatischen Kunstwerkes in eingehendster Weise beschäftigt. Erst in zweiter Linie mit der Dichtung und der Darstellung. Dabei ist sie dann freilich meist außerstande, dem durch die überwuchernde Ausstattung gehemmten Pulsschlag der Dichtung und der Darstellung nachzufühlen und sie anzuerkennen. Darum hat sie für diese nur geringeren Anteil und kältere Worte, die sich gelegentlich zu witzig sein sollendem Spott und Hohn zuspitzen, während sie häufig in der bewundernden Lobpreisung der dekorativen Ausstattung in dithyrambische Verzückung gerät. Wenn im dekorativen Teil „alles klappte", wie die häufig wiederkehrende geschmackvolle Formel dieser Art von Bewunderung lautet, dann ist das ästhetische Gewissen befriedigt und legt sich, völlig beruhigt über das Schicksal der dramatischen Kunst, zu Bett.

So ist das Wort des Aristoteles wahr, wahr zum Erschrecken. Es ist wirklich der Theatermeister über den Dichter

gesetzt — aber nicht nur über diesen, auch über Künstler, Publikum und Kritik, namentlich aber über den Dichter. Der Theatermeister steht an der ersten Stelle in der Welt der modernen Bühne, an der Dichter und Künstler stehen sollten. Und, wie schon vorher gesagt, vom Standpunkte der Ausstattungsbühne mit Recht, denn ihr hauptsächlichster künstlerischer und materieller Reichtum ist der an Dekorationen, Maschinen, Leinwand, Stricken usw., und er ist der Verwalter dieses Reichtums. Die Bitte, die Goethe an die Muse richtete, als sein treuer, wackerer, bescheidener Mieding gestorben war:

„Und du, o Muse, rufe weit und laut
Den Namen aus, der heut' uns still erbaut!
Wie manchen, wert und unwert, hielt mit Glück
Die sanfte Hand von ew'ger Nacht zurück;
O laß auch Miedings Namen nicht vergehn!
Laß ihn stets neu am Horizonte stehn!

ist für unsere Zeit nicht mehr nötig; unsere Geschmacksrichtung, unser ganzes Theater, ja, endlich „Miedings wack're Söhne" selbst sorgen schon dafür, daß „ihre Namen stets neu am Horizonte stehn"! Von wem aber empfängt die wahrhaft poetische Kunst des Dramas ihren Inhalt, ihre Richtung und ihr Ziel? Vom Theatermeister? Gewiß nicht. Und mag seine Kunstfertigkeit noch so groß sein. Das Genie des Dichters allein ist der lebendige Quell, aus dem Schönheit und Poesie, die Menschheit beglückend, sich offenbart; und verstopft man diesen, so ist eben alles verschüttet und vertan.

III.

Aber wer ist ein Dichter? Wie wird man ein Dichter? Wodurch ist einer ein Dichter? Daß er schöne Verse

schreibt, sie mit Wohlklang, Reim und Rhythmus, und mit Gedanken und Empfindungen ausstattet? Wahrlich nicht. Er wird zum Dichter, wenn ihm sein Genie die Kraft verleiht, in die Tiefen der menschlichen Seele hinabzusteigen, sie in ihren geheimsten und verborgensten Regungen und Trieben zu belauschen und aus seinen Gesichten dann ein in sich geschlossenes, notwendig verbundenes Abbild des menschlichen Lebens und Handelns zu formen, kurz dadurch: daß er menschliche Handlung nachahmend gestaltet. Dies erhebt ihn über jede andere Kunst, über alle Künstler, ja sogar über den Philosophen. Darüber spricht sich Aristoteles in grundlegender Weise aus, und wir wollen abermals seinen lehrreichen Spuren folgen.

Wir wiederholen zu diesem Zweck aus dem kleinen Auszug der aristotelischen Poetik, wie er diesen Betrachtungen vorangestellt ist, zunächst den § 14 des 6. Kapitels, welcher folgenden Wortlaut hat: „Ein fernerer Beleg ist endlich auch noch dies, daß die Anfänger im Dichten es eher in sprachlichen Ausdruck und in den Charakteren zur Fertigkeit zu bringen pflegen, als in der Zusammenfügung und Anordnung der Begebnisse ... Die Grundlage also und gleichsam die Seele der Tragödie ist die Fabel. Den zweiten Rang aber nehmen die Charaktere ein.“ Ebenso sagt er im § 9, Kap. 9: „Klar ist es mithin hiernach, daß der Dichter mehr in der Fabel seine schöpferische Dichterkraft bewähren muß als an den Versen. Denn Dichter ist er eben vermöge der nachahmenden Darstellung, und der Gegenstand dieser Darstellung ist die Handlung.“ Dieser Schlußfolgerung geht jedoch jene wichtige Stelle in der Poetik des Aristoteles voraus, welche die nachahmende Kunst, namentlich die Poesie, zu der ihr gebührenden hohen Bedeutung erhebt und die der Dichtkunst vor der Geschichtsschreibung entschieden den

Vorzug zusichert. Darüber schreibt E. Müller in seiner „Geschichte der Theorie der Kunst bei den Alten“ folgendes: Dadurch nämlich unterscheide sich der Dichter von dem Geschichtsschreiber, daß er nicht das Geschehene darstelle, sondern wovon anzunehmen sei, daß es unter gegebenen Bedingungen geschehe, nicht das Wirkliche, sondern das Mögliche, insofern es als wahrscheinlich oder notwendig sich erweise. Somit stelle die Poesie mehr das Allgemeine dar; nämlich nicht, was gerade zufällig diesen oder jenen Menschen betroffen, oder was er getan habe, sondern was für Reden und Handlungen der Wahrscheinlichkeit und Notwendigkeit gemäß von einem Menschen, von einem bestimmten Charakter sich erwarten ließen, die Geschichte dagegen das Einzelne und Besondere. Eben deshalb aber sei die Poesie philosophischer und gewichtiger als die Geschichte. Die Geschichte stellt Fakta dar, und zwar der Zeitfolge nach; was in der Zeit aufeinander gefolgt ist, das hat sie darzustellen, so wie eines auf das andere folgte, wie wenig innerer Zusammenhang auch zwischen dem einen und dem anderen ersichtlich sein mag, wie verschieden die Ergebnisse auch sein mögen, die aus der einen und die aus der anderen Begebenheit hervorgegangen sind. Einzelnes also neben Einzelnes gestellt, ist es, was wir erblicken, kein Ganzes bildet sich aus den Einzelheiten, die nach gesonderten Zielen hinstreben; gesetzt auch, daß ein innerer Zusammenhang eine Zeitlang sich festhalten läßt, wie bald reißt der Faden wieder ab, indem auf einmal wieder ganz heterogene Handlungen und Begebenheiten die Aufmerksamkeit auf sich ziehen, wie ja schon in den Begebenheiten derselben Zeit oft gar kein innerer Zusammenhang sich nachweisen läßt. Und nicht bloß für umfassendere Geschichtsdarstellungen, die die Schicksale ganzer Völker zur Anschauung bringen, sondern auch wo die Begebenheiten

eines einzelnen Individuums erzählt werden, gilt das Gesagte. Auch denselben Menschen kann zu derselben Zeit sehr Verschiedenes treffen; verschiedene Fäden laufen nun aus von den gegebenen Anfangspunkten, aber kaum sind es Fäden zu nennen, so schnell reißen sie ab, reißen ab für den betrachtenden Blick, wenn auch unsichtbar vielleicht weiter gesponnen.

Es geht hieraus auch für die Darstellung der handelnden Personen durch die Geschichte ein wichtiges Resultat hervor. Es soll das Leben irgendeiner historischen Person, etwa eines Alcibiades, dargestellt werden. Was tut die Geschichte? Der Zeitfolge nach erzählt sie, was Alcibiades wirklich getan hat und was ihm begegnet ist. Warum nun aber das alles gerade Alcibiades habe tun und erleiden müssen, d. i. wie aus dem bestimmten Charakter des Mannes sich das alles notwendig ergeben habe, das ans Licht zu setzen, kann von der Geschichte nicht gefordert werden; ihr bleibt notwendig vieles unerklärlich in den Begebenheiten und dem Charakter des Mannes, wenn sie nicht durch willkürliche Hypothesen die Lücken füllen will, in welchem Falle sie eben nicht mehr Geschichte ist. Im allgemeinen also ist es immer nur ein Individuum, das eben existiert, nicht ein in sich geschlossener Charakter, der seine Wahrheit in sich selbst trägt, den sie uns vorführt. Diesen Mann hat dieses betroffen, nicht einen solchen mußte solches treffen, das ist es, was die Geschichte uns zu lehren imstande ist. Ganz anders die Poesie. Handlungen und Begebenheiten sind in ihr durchweg charakteristisch, nicht ein zufälliges Äußeres, in dem kein Inneres sich darstellt, sondern in seinen Handlungen offenbart sich der Handelnde, alle sind bedeutsam, und wie Handlungen und Begebenheiten ein unauflösbares Ganzes bilden, so ist auch der Charakter ein Ganzes, kein Zug erscheint willkürlich,

denn alle wirken nach einem Punkte hin, ein Bild gestaltet sich aus den einzelnen Zügen.

Was meint also Aristoteles mit der größeren Allgemeinheit, die die Poesie vorausshabe vor der Geschichte? Nicht, daß die Poesie Abstrakta darstellen solle, statt lebendiger Individuen, auch nicht, daß sie nur an die allgemeinen Charaktere, d. i. die gewöhnlichen, sich halten, die merkwürdigen und seltsamen von ihren Darstellungen ausschließen solle, sondern, daß alles in ihr verständlich und begreiflich, klar und zusammenhängend sein müsse. Die Individuen sollen wirkliche Individuen bleiben auch in der Poesie, aber nicht eine dunkle, begriffslose Substanz, ein Etwas, von dem sich bloß sagen läßt, d a ß es sei, nicht w a s es sei. Die Substanz muß ein Träger sein von Qualitäten, deren bestimmte Zusammenordnung eben ihr wahres, begreifliches Wesen bildet. Diese Qualitäten nun, diese Eigenschaften und Beschaffenheiten der Substanz sind ein Allgemeines, durch Vergleichung aus mehreren Individuen ist ihr Begriff gewonnen, durch sie also hört das Einzelne auf, ein Vereinzeltes zu sein, es wird selbst ein Allgemeines. Nichtsdestoweniger aber bleibt es ein Individuum, denn nur eine ganz bestimmte Zusammenordnung von Qualitäten erzeugt den Begriff, der ihm zukommt, diese ist etwas durchaus Besonderes, wie allgemein auch die einzelnen Qualitäten an sich sein mögen.

Nun war Aristoteles gewiß weit entfernt davon, eine historische Person als eine solche qualitätslose Substanz in der Auffassung des Historikers zu betrachten. Aber das hielt er fest, daß der Historiker als solcher es durchaus nicht nötig zu haben glaubt, das Individuum ganz in seine Qualitäten aufzulösen; er läßt dem Alcibiades dies und das zustoßen, aber warum es gerade ihm zustößt, aus welchen Eigenschaften des Mannes solche Begebenheiten als Erfolg

hervorgehen, das hält er durchaus nicht immer für seine Aufgabe, ins Licht zu setzen und er kann dies auch sehr oft nicht. Was ist es nun aber in solchen Fällen, wodurch die Begebenheit doch von ihm in Zusammenhang mit der Person, die sie betroffen, gebracht wird? Was ist es überhaupt, wodurch die für diesen Augenblick qualitätslose Person doch als eine bestimmte Person, als ein Individuum erscheint, wodurch die Einheit dieses Zustandes mit anderen Zuständen derselben festgehalten wird? Offenbar nicht der Begriff der Person ist es, der hierbei zugrunde liegt, sondern eben nur jene direkte, unbegriffene Einheit der Substanz, die der Name bezeichnet und festhält. Den Alcibiades hat dies betroffen, sagt in solchen Fällen der Geschichtsschreiber und damit gut, die Einheit ist hier eine gegebene, gleichsam ruhende, die da ist, ohne zur Anschauung zu kommen; bei dem Dichter aber ist es durchaus eine werdende, erst im Geiste des Betrachtenden sich erzeugende, die in dem Augenblicke, wo sie nicht erschienen, auch gar nicht mehr da wäre.

Diese innere Einheit nun, diese Kontinuität, dieser ununterbrochene Zusammenhang, in dem alle einzelnen Teile untereinander stehen, dies ist es auch, was in einer Dichtung eine Nachahmung, in der Poesie eine nachahmende Kunst uns erkennen läßt. Denn diese Kontinuität, dieses Ineinandergreifen alles einzelnen ist eben der eigentümliche Charakter der Wirklichkeit, des Lebens selbst. Die Geschichte nun stellt zwar Wirkliches, Geschehenes dar, aber ohne diese Kontinuität der Handlungen und Begebenheiten, durch welche diese erst zu einer festen geistigen Gestalt sich vereinigen, wogegen philosophische und didaktische Darstellungen von dem Charakter der Poesie als einer nachahmenden Kunst deshalb noch weiter entfernt bleiben, weil sie überhaupt nicht Handlungen, Begebenheiten

und Zustände der Menschen zur Anschauung bringen, ein Bild, das gleichsam ein Ausschnitt aus der Wirklichkeit ist, hinstellen, sondern die Wirklichkeit auf ihre Elemente zurückführen, die Bedingungen des Gegebenen nachweisen oder Regeln, wie es zu behandeln sei, aufstellen wollen. Leistet nun der Dichter diesen Forderungen Genüge, ist wirklich die Erfindung in seinem Gedichte ein wahres, lebendiges Ganzes, so hat er sich als echten Dichter gezeigt, gesetzt auch, daß es wirkliche Tatsachen wären, die den Inhalt seiner Dichtung bilden; denn wie es nur das Auge des Künstlers erblickt, hat er das Geschehene gesehen, nämlich so, daß es sich aus der verworrenen Masse der Begebenheiten als ein in sich geschlossenes Ganzes ihm alsbald ablöste, und daß er Ordnung und Zusammenhang, Sinn und Plan da wahrnahm, wo die gemeine Auffassung eben auch nur eine verworrene, zwecklos zusammengehäufte Masse zu sehen vermag.

Diese Bestimmungen und Betrachtungen des Aristoteles, die aus der Tiefe der Einsicht des großen Philosophen geschöpft sind, klären uns auf über das Wesen der beiden menschlichen Geistessphären der Geschichtsschreibung und der poetischen Darstellung. Sie sind nicht nur im Sinne des Aristoteles wahr und zutreffend, nicht nur für seine Zeit, sondern für alle Zeiten. Und zwar ganz gewiß für die Hauptsache, mag man auch einzelne Einschränkungen gelten lassen, die moderne Ästhetiker und Historiker an diese Bestimmungen knüpfen. Aber wenn diese Bestimmungen wahr und zutreffend sind, wie es in der Tat der Fall ist, dann haben wir folgende Schlüsse aus ihnen zu ziehen.

Wenn es wahr ist, daß sich die schöpferische Kraft des Dichters nicht an den Versen, sondern allein an der in sich geschlossenen, notwendig und innerlich verknüpften nachahmenden Darstellung der Handlung bewähren muß, dann

entsteht auch für uns die ästhetische Verpflichtung, diese Handlung eben auch in der Verkörperung durch die leibhaftige Darstellung als eine ununterbrochene Kontinuität, als eine Einheit, als ein Ganzes zu respektieren.

Wenn es wahr ist, daß der Dichter nicht das Geschehene, nicht das Wirkliche, nicht das Einzelne und Besondere, nicht das Zufällig-Äußere, in dem sich kein Inneres offenbart, in dem eine Zeitlang auch gar kein innerer Zusammenhang für die Betrachtung des Historikers sich erkennen läßt; in dem durch heterogene Handlungen und Begebenheiten der verbindende Faden zerrissen wird, wenn der Dichter nicht Einzelnes neben Einzelnes stellen soll, woraus sich nie ein Ganzes bildet; wenn er nicht der Zeitfolge nach bloß erzählen; wenn er nicht bloß Individuen schildern soll; wenn er im Gegenteil aus Individuen in sich geschlossene, bedeutsame Charaktere formen muß, die ihre eigene Wahrheit und ihre konsequente Entwicklung in sich selbst zu tragen haben; wenn er ferner die Fakta der Geschichte, die in der Zeitfolge nur nacheinander stehen oder folgen, innerlich und notwendig miteinander verknüpfen muß, so daß eine durchaus folgerichtige Entwicklung entsteht, indem er den zerrissenen Faden der Geschichte aufnimmt, d. h. ihn, der für gewöhnliche Blicke unsichtbar und unerkennbar, doch weiter gesponnen ist, sieht und erkennt, da der Dichter durch seine poetische Kraft tiefer dringt als die Betrachtung und die Kenntnis des Historikers es vermag, da er aus den verschiedenen Einzelnen und Besonderen ein unauflösbares Ganzes bildet; wenn er uns, in dem was uns nur zufällig und äußerlich erscheint, das Innerlich-Verbindende aufdeckt, wenn er statt des Besonderen das Allgemeine, statt des Wirklichen das Notwendige, statt des Geschehenen das Mögliche darstellt, und wenn er ferner die in der Geschichte bestenfalls gegebene,

gleichsam ruhende Einheit zu einer lebendigen, werdenden, sich im Geiste des Betrachtenden bildenden, verständlichen, klaren, begreiflichen und zusammenhängenden, anschauenden Einheit umschafft, wenn er solches leistet und erfüllt, dann hat er durch alles dies, durch diese innere Einheit, diese Kontinuität, durch diesen ununterbrochenen Zusammenhang der einzelnen für sich stehenden Teile mit der nachahmenden Darstellung des Lebens eine Dichtung, ein die tiefste Wirklichkeit des Lebens und der Welt nachbildendes Kunstwerk aus seinem Inneren abgelöst; dann hat er sich als echten Dichter gezeigt, denn er hat ein wahres, lebendiges Ganzes geschaffen, er hat aus der verworrenen Masse der Begebenheiten ein in sich geschlossenes Ganzes gebildet und hat da, wo die gemeine Auffassung nur zwecklos zusammengehäufte Dinge zu sehen vermag, Ordnung, Sinn, Zusammenhang und Plan wahrgenommen.

Es hat sich eben ein Dichter auf der Höhe seiner Kraft, der Genius im Triumphe seines Könnens offenbart.

Wir aber versündigen uns an diesem geoffenbarten Genius, wir vernichten ihm seinen Triumph, wir ziehen ihn herab von der Höhe seines Könnens, wir zerstören Plan, Zusammenhang, Sinn und Ordnung; wir machen das geschlossene Ganze wieder verworren, wir veräußerlichen wieder das Innere, wir unterbrechen den Zusammenhang, die Kontinuität, die Einheit, wir töten das Lebendige, wir verbannen den nachschaffenden Geist aus unserer eigenen Betrachtung, wir beschädigen das Kunstwerk und bringen uns selbst um den poetischen Genuß, indem wir die Tragödie äußerlich in Akte und Verwandlungen spalten und zerreißen, bloß um die Bühne mit unnützem Tand zu füllen. Im Sinne des Aristoteles ist es nicht, was wir tun, folglich ist es auch nicht im Sinne der Kunst. Es ist dann auch die

Poesie nicht mehr philosophischer und gewichtiger als die Geschichte, denn wir haben durch die Verkörperung in der leibhaftigen Darstellung die Bedingungen hierzu wieder zerstört.

Ich habe absichtlich in einer langen, überlangen Satz-Periode die Bedingungen alle aufgezählt, die sich erfüllen müssen, wenn einem echten Dichter — und wie selten sind echte Dichter — eine richtige Handlung und damit ein richtiges dramatisch-poetisches Kunstwerk gelingen soll, um meinen vielfach irregeleiteten Kollegen, den kunstgesinnten Direktoren, Regisseuren, Schauspielern und Schauspielerinnen — es gibt auch andere, denen die Kunst nur ein Handwerk ist; die muß man aber aufgeben, — um, ich wiederhole es, den Künstlern am Theater klar zu machen, wie töricht wir handeln, wenn wir die großen Wirkungen unserer Kunst mehr auf das Sehen als auf das Hören begründen. Es ist ferner überaus bemerkenswert, daß Aristoteles nirgends in seiner Poetik von Akt- und Verwandlungseinteilungen in unserem Sinne spricht. Es kommt wohl das Wort „Akt" einigemal vor, aber dann ist immer ein Teil der Handlung damit gemeint, der zwischen zwei Chorpartien steht, und der auf das Innigste mit diesen, wie diese mit jenem verbunden sein müssen, und nicht wie bei Euripides, sondern wie bei Sophokles muß es damit hergehen. Sonst erkennt er für die Gliederung der Tragödie nur Anfang, Mitte und Ende an, und in einem anderen Kapitel dagegen für die innere Verknüpfung der Handlung nur Schürzung und Lösung. Rufen wir uns zur tieferen Einprägung die betreffenden Paragraphen aus unserem kleinen Auszug noch einmal ins Gedächtnis.

Im Kap. 7, § 2 heißt es: „Nun steht uns bereits fest, daß die Tragödie nachahmende Darstellung einer voll-

ständig in sich abgeschlossenen und ein Ganzes bildenden Handlung ist, und zwar einer solchen, welche eine gewisse bestimmte Ausdehnung hat, — denn es gibt auch Ganze, welche keine bestimmte Ausdehnung haben. Ein Ganzes nun aber ist alles, was Anfang, Mitte und Ende hat."

§ 3. „Anfang ferner ist dasjenige, welches selber mit Notwendigkeit nicht nach einem andern ist, nach welchem aber seiner Natur nach etwas anderes da sein oder werden muß, Ende im Gegenteil, welches selber seiner Natur gemäß nach etwas anderem, sei es nun mit Notwendigkeit oder doch nach dem gewöhnlichen Laufe der Dinge, aber nach welchem kein anderes, Mitte endlich, was ebensosehr naturgemäß selber nach anderem ist, als anderes nach ihm. Hieraus folgt dann, daß wohlangelegte Fabeln weder in einem willkürlichen Punkte anfangen noch enden, sondern sich nach den in diesen eben gegebenen Bestimmungen liegenden Gesetzen richten müssen."

Und ich füge hinzu und zwar logischer- und konsequenterweise, daß eine wohlangelegte Fabel auch nicht an einem willkürlichen Punkte unterbrochen werden darf, wenn sie sich nach den in den eben gegebenen Bestimmungen liegenden Gesetzen richten will. Es weist also nach Aristoteles die Tragödie keine Akt- und Verwandlungseinteilung auf, sie hat nur Anfang, Mitte und Ende und bildet durch die Komposition ein geschlossenes Ganzes, und muß es auch für die Aufführung bewahren, will man durch die Aufführug nicht zerstören, was durch die Komposition hergestellt ist.

Auch heißt es im Kap. 18, § 1: „Eine jede Tragödie zerfällt ferner in Schürzung und Lösung. Oft bilden die noch außerhalb und jenseits der eigentlich dargestellten Handlung liegenden Begebenheiten, und stets manche von den bereits innerhalb ihrer befindlichen die Schürzung, alles übrige

aber die Lösung. Ich verstehe nämlich unter Schürzung alles vom Anfang an bis zu demjenigen Teile der Begebenheiten hin, welcher die Grenze bildet, von der ab der Wechsel des Schicksals, sei es nun aus Glück in Unglück oder aus Unglück in Glück einzutreten beginnt, unter Lösung aber alles das, was von diesem Anfange des Glückwechsels bis zum Ende erfolgt."

§ 7. „Auch den Chor aber muß endlich der Dichter wie eine der auftretenden Personen und einen wirklichen Teil des Ganzen behandeln und ihn eine wesentliche Rolle mitspielen lassen, und nicht wie bei Euripides, sondern wie bei Sophokles muß es damit hergehen. Bei den späteren aber vollends haben die Chorgesänge mit der Fabel des Stückes keinen engeren Zusammenhang, als mit irgendeiner anderen Tragödie, und sie lassen daher den Chor auch geradezu eingelegte Lieder singen, was zuerst Agathon aufbrachte. Fürwahr aber, was ist denn für ein Unterschied, ob man solche Lieder einlegt oder ein Stück Dialog aus einem Drama in ein anderes einfügt oder selbst einen ganzen Akt!"

Und ich frage nun wohl ganz folgerichtig: Was ist denn nun für ein Unterschied, ob man solche Lieder oder ein Stück Dialog aus einem Drama in ein anderes einfügt oder ob man ganze, ausführliche Musikstücke zwischen die wohlgefügte, geschlossene Handlung eines Schauspiels schiebt? Und zwar vermag ich darin keinen Unterschied anzuerkennen, ob die Musikstücke für die betreffenden dramatischen Dichtungen besonders komponiert sind oder nicht. Was ist denn nun die Zwischenaktsmusik anderes als ein fremder Bestandteil, der zwischen die Handlung eines poetisch-dramatischen Kunstwerkes geschoben wird? Auch muß ich sagen, je bedeutender beide sind, desto schlimmer ist es. Ein rechtes und echtes Kunstwerk muß man nur an die rechte Stelle setzen und an

der richtigen Stelle bewundern wollen. Ist es nun die rechte Stelle für ein bedeutendes Musikstück, zwischen zwei Akte eines bedeutenden dramatischen Werkes gestellt zu werden? Oder ist für einen bedeutenden organischen Teil eines dramatischen Werkes zwischen zwei bedeutenden Musikschöpfungen die rechte Stelle? Ich glaube es nicht, vielmehr glaube ich, wenn auch der allgemeinen Meinung entgegen, daß sich beide nur gegenseitig hindern und stören, daß der Dichter dem Musiker, und dieser jenem nur im Wege ist. Die geistigen Vorstellungsreihen, die durch diese beiden, verschiedenen Künsten, der poetisch-dramatischen und der musikalischen, angehörigen Werke in der Phantasie des Zuhörers erweckt werden, laufen im besten Falle nur parallel nebeneinander, doch an den Grenzpunkten ihrer Ausdrucksfähigkeit kreuzen sie einander und können sich niemals organisch verbinden.

Es soll also demnach keine Zwischenaktsmusik im Drama aufgeführt werden? Nein. Auch nicht, wenn sie von bedeutenden und bedeutendsten Komponisten eigens dafür komponiert ist? Nein. Es sollen somit auch nicht die herrlichen Klänge Beethovenscher Musik zwischen den Akten des Goetheschen Egmont mehr gehört werden? Ich besinne mich nicht einen Augenblick, mit der gleichen ruhigen Überzeugung zu sagen: Nein. Dabei brauche ich wohl nicht besonders zu versichern, daß auch ich diese Musik innig und tief bewundere.

Hierin befinde ich mich im Gegensatz zu einem großen Teile des Publikums, das diese klassische Musik ebensogern hört wie ich. Das weiß ich wohl, und ich verhehle mir die Schwierigkeit meines Standpunktes keineswegs. Gleichwohl kann mich dieser Umstand nicht abhalten, meiner Überzeugung offenen Ausdruck zu geben. Viel schlimmer ist es, daß ich mich dabei im vollen Gegensatze zu Lessing befinde, der im 26. Stücke seiner hamburgischen Dramaturgie ausführlich

und sehr anerkennend davon spricht, wie Zwischenaktsmusiken beschaffen sein müssen, wenn sie künstlerischen Anforderungen genügen sollen. Es sind Ausführungen eines auch von ihm sehr hochgeschätzten Musikers namens Johann Adolf Scheibe, die er darin widergibt. Also hat Lessing Zwischenaktsmusik und Zwischenakte gebilligt, er, der Aristoteles so hoch schätzte, und welcher doch davon nichts weiß und auch nach dem Geiste seiner ästhetisch-dramaturgischen Bestimmungen jene auch nicht billigen konnte, und wie wir oben gesehen haben, in der Tat auch nicht gebilligt hat?

Wie soll man sich diesen Widerspruch erklären? Ich hoffe der Aufhellung dieses doch nur vermeintlichen Widerspruchs nahe zu kommen durch die Behauptung, daß es sich hierbei bei Lessing nicht um grundlegende, bleibende, aus dem Wesen der poetisch-dramatischen Dichtungsart geschöpfte Theorien handelte, die als kunstphilosophische Grundsätze zu gelten hätten, sondern um vorübergehende Maßnahmen und Verbesserungen des deutschen Theaters zu seiner Zeit und seiner Gegenwart, das in seiner künstlerischen Schätzung nicht eben sehr hoch stand. Er mußte dem augenblicklichen Stand der künstlerischen Angelegenheiten wohl auch einige Konzessionen machen, wollte er nicht gleich alles umwerfen und sich sein Reformwerk nicht noch mehr erschweren. Ähnliche Konzessionen hat Goethe als Theaterdirektor in Weimar genug gemacht. Und Schiller als Dichter. Seine Theaterbearbeitungen der Räuber und des Fiesko beweisen es. Auch der berühmte Satz Boileau's:

„Dans ce sac ridicul ou Scapin l'envelope
Je ne reconnais plus l'auteur du Misanthrope"

verdankt einer solchen Konzession Molières als Theaterdirektor und Schauspieler an sein Publikum seine Entstehung.

Lessing, der große Mann, hatte genug zu tun, um für das deutsche Theater in dem Sinne, in dem es ihm vorschwebte, Boden und Raum zu schaffen, um es im großen und ganzen mit rechtem und echtem Kunstgeiste zu erfüllen, so daß ihm wohl diese gleichwohl sehr wichtige, einzelne Bestimmung mehr in zeitgemäßem, als im eigentlich gesetzgeberischen, ästhetischen Sinne geraten mußte. Ich will Lessing gewiß nicht entschuldigen oder rechtfertigen, er bedarf dessen nicht; aber es ist einleuchtend: seine Ausführungen über die Zwischenaktsmusik stehen mit den Bestimmungen des Aristoteles nicht im Einklang. Wer kann sagen, ob das ganze volkstümliche Drama nicht eine andere, eine Entwicklung mehr oder durchaus im Shakespeareschen Sinne genommen hätte, wenn sich Lessing auch in diesem wichtigen Punkte ganz entschieden auf die Seite von Aristoteles und Shakespeare gestellt hätte? Die Irrtümer der Großen sind die Schicksale der Völker. Wir können es auch an Goethe sehen.

Goethes Bearbeitung von Shakespeares Romeo und Julie hat, noch mehr wie Schröders Bearbeitungen der Shakespeareschen Stücke, das Zeitalter der Shakespeare-Bearbeitungen eröffnet, in dem wir heute noch leben. So wie die Franzosen unter Ludwig XIV. durch die falsche Auslegung und die gewaltsame Umdeutung des Aristoteles ihr beginnendes volkstümliches Drama höheren Stils zu einem gräzisierenden, künstlichen Hofstück umbogen — man könnte die Stunde bezeichnen, in der dies geschehen: die Stunde, in der sich Corneille den Ratschlägen Richelieus beugte; und man kann an den unbestreitbaren Schönheiten, die dieses aufweist, beurteilen, welche herrlichen Früchte jenes gezeitigt hätte, — so hat das deutsche Theater sich und das deutsche Drama dadurch geschädigt, daß es sich nicht nach Lessing und den

Romantikern zu Shakespeare in eine ganz direkte, unentwegte und unumwundene Nachfolge gesetzt. Bei aller ehrlichen, begeisterten und durchaus anhaltenden, tief inneren Bewunderung des großen Briten und seiner Werke, bei aller Erkenntnis, daß nur Shakespeares dramatische Art diejenige ist, die dem deutschen Genius allein entspricht auf der einen Seite, hält sich auf der anderen Seite, seit dem Beispiele Goethes, jeder Dramaturg in Deutschland für berechtigt, an dem gigantischen Koloß herumzuschnitzeln, um ihn und seine freie, äußere Form, wenigstens aktweise der französischen Forderung nach der Einheit des Ortes „anzuähnlichen" — wie Goethe sagt. Ist das richtig? Sowie ein Stück des einzig großen Meisters Shakespeare in Deutschland auf das Theater gebracht werden soll, kommt der „Doktor" mit Rotstift, Schere und Gummitöpfchen, gleichviel ob er med., chem., phil., oder auch ing. ist. Vor dem „Dr." hat das deutsche Theater einen geradezu unerschütterlichen Respekt. Der „Dr." kann, darf, weiß eben alles, er muß eben alles wissen, dafür ist er „Dr.". Er bearbeitet nun, indem er dem Stücke des großen Dichters nach seiner besten Einsicht irgendwo, vorne, hinten oder in der Mitte etwas wegnimmt oder hinzutut, streicht, dichtet, verändert und versetzt.

Dieses Schicksal trifft alle Werke des großen Dichters in gleicher Weise, ob sie die bewunderten Meisterwerke des größten, dramatischen Genius der nachantiken Zeit sind, oder ob es ältere Werke sind, die er selbst für den Bedarf seiner Bühne bearbeitet hat. Das letztere möchte noch angehen. Gleichwohl ist es ein Unterschied, ob Shakespeare etwas bearbeitet oder ein studierter „Dr." unserer Zeit. Ich weiß wohl, daß es am deutschen Theater redliche, unterrichtete, gewissenhafte und einsichtsvolle Dramaturgen gibt, und ich möchte niemandem in seinem Werte nahetreten. Aber ich habe hierin

die Begabtesten kläglich scheitern sehen. Auch darin hat der große Goethe das unrühmliche Beispiel gegeben. Die Wurzel des Übels liegt schon im Vorhaben einer solchen Absicht, im Beginne einer derartigen Arbeit. Eine wirklich bestehende, richtige poetische Begabung wird es nach meiner Meinung vorziehen, einen wenn auch vorhandenen Stoff — und eigentlich diesen erst recht — in selbständiger Weise künstlerisch zu gestalten. Dabei mag sie das Wesen und die Technik des großen Dichters in seiner Gesamtheit studieren, um einen sichern Weg vor sich zu haben und nicht in der Irre zu wandeln und sich zu verlieren. Denn „ein Jeglicher muß seinen Helden wählen, dem er die Wege zum Olymp hinauf sich nacharbeitet".

Dazu kommt noch der verwirrende Zustand, daß es so viele verschiedene und verschiedenste Bearbeitungen derselben Stücke gibt. Das ist etwa nicht mehr die so oft an den Deutschen gerühmte Selbständigkeit der Auffassung; denn diese hätte Raum genug, sich innerhalb der Objekte zu betätigen, das ist ein die Erkenntnis Shakespeareschen Geistes hemmender Wirrwarr und Mißstand. Dabei möchte ich nun wirklich wissen, was die großen Meister unserer Zeit, was Max Klinger sagen würde, oder was Arnold Böcklin gesagt hätte, wenn es einem noch so fähigen, ja genialen und gelehrten modernen Maler einfallen würde, an einem Bilde Michel Angelos, das ihm in irgendeinem Teile zu michelangelesk oder zu grotesk erschiene, etwas „umzumalen" — wenn es auch nur an einem flüchtigen Entwurf oder an einer Skizze des großen Meisters geschehen sollte. Oder ist Shakespeare für die Dichtkunst nicht derselbe Genius, der Michel Angelo für die Malerei ist? Oder ist ein solches Beginnen für die Dichtkunst weniger eine Barbarei, als es eine solche für die Malerei wäre? Endlich ist ein dichterisches Kunstwerk weni-

ger ein geistiger Organismus, als es ein malerisches ist? Offenbart sich die schöpferiche Dichterkraft für den Kundigen nicht im Kleinsten wie im Größten? Bewundern wir nicht die Allmacht des Schöpfers ebensowohl am Veilchen wie an der Eiche? Haben wir ein Recht an diese dichterischen Werke, die uns das Höchste bedeuten, was der menschliche Geist jemals hervorzubringen imstande war, Hand anzulegen, um sie je nach der gerade herrschenden literarischen Mode zu verändern?

So sagt Goethe in seinen Aufsätzen über das Weimarsche Hoftheater: „Das Theater wird, so wie die übrige Welt, durch herrschende Moden geplagt, die es von Zeit zu Zeit überströmen und dann wieder seicht lassen. Die Mode bewirkt eine augenblickliche Gewöhnung an irgendeine Art und Weise, der wir lebhaft nachhängen, um sie alsdann auf ewig zu verbannen. Mehr als irgendein Theater ist das deutsche diesem Unglück ausgesetzt, und das wohl daher, weil wir bis jetzt mehr strebten und versuchten, als errangen und erreichten. Unsere Litteratur hatte, Gott sei Dank! noch kein goldenes Zeitalter, und wie das übrige, so ist unser Theater noch erst im Werden. Jede Direktion durchblättere ihre Repertoires und sehe, wie wenig Stücke aus der großen Anzahl, die man in den letzten zwanzig Jahren aufgeführt, noch jetzt brauchbar geblieben sind. Wer darauf denken dürfte, diesem Unwesen nach und nach zu steuern, eine gewisse Anzahl vorhandener Stücke auf dem Theater zu fixieren und dadurch endlich einmal ein Repertorium aufzustellen, das man der Nachwelt überliefern könnte, müßte vor allen Dingen darauf ausgehen, die Denkweise des Publikums, das er vor sich hat, zur Vielseitigkeit zu bilden. Diese besteht hauptsächlich darin, daß der Zuschauer einsehen lerne, nicht eben jedes Stück sei wie ein Rock anzusehen, der dem Zuschauer

völlig nach seinen gegenwärtigen Bedürfnissen auf den Leib gepreßt werden, müsse. Man sollte nicht gerade immer sich und sein nächstes Geistes-, Herzens- und Sinnenbedürfnis auf dem Theater zu befriedigen gedenken; man könnte sich vielmehr öfters wie einen Reisenden betrachten, der in fremden Orten und Gegenden, die er zu seiner Belehrung und Ergötzung besucht, nicht alle Bequemlichkeit findet, die er zu Hause seiner Individualität anzupassen Gelegenheit hatte."

So sagt auch Lessing im 73. Stück seiner Dramaturgie: „Aber was man von dem Homer gesagt hat, es lasse sich dem Herkules eher seine Keule, als ihm ein Vers abringen, das läßt sich vollkommen auch von Shakespeare sagen. Auf die geringste von seinen Schönheiten ist ein Stempel gedruckt, welcher gleich der ganzen Welt zuruft: Ich bin Shakespeares! Und wehe der fremden Schönheit, die das Herz hat, sich neben ihn zu stellen. Shakespeare will studiert, nicht geplündert sein."

Und August Wilhelm Schlegel in seinen Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur ruft aus: „Lege doch niemand Hand an Shakespeares Werke, um etwas Wesentliches daran zu ändern; es bestraft sich immer selbst." Otto Ludwig in seinen Shakespearestudien sagt endlich folgendes: „Es ist nicht streng genug zu rügen, in welcher unverantwortlichen Impietät nicht allein die meisten einrichtenden Regisseure, auch die meisten Theaterintendanten und Direktionen und Personales bis zum geringsten Statisten herab mit Shakespeare verfahren, den sie doch nicht entbehren können. Das elendeste, neuere Machwerk hat sich größerer Rücksicht vor ihnen zu rühmen, als die vortrefflichsten Werke des größten Dramatikers, der fast allein die Würde ihrer Bühnen aufrecht erhalten muß. Man hat eben keine andere

Rücksicht als den eigenen Nutzen und beschwichtigt, was selbst der Eigennutz, wenn er nicht ohne alle Einsicht ist, an diesem Verfahren tadeln muß, damit, daß ‚Shakespeare nicht tot zu machen sei‘. Man kann den Satz ihnen zugeben, denn wahrlich, sie haben alles getan, was möglich war, die Wahrheit desselben zu erproben!“ Auch E. T. A. Hoffmann wendet sich in scharfer Weise gegen die Bearbeitung Shakespearescher Stücke. Wer darüber ein kräftig Wörtlein lesen will, der sehe nach, was in Hoffmanns „Seltsame Leiden eines Theaterdirektors“ der „Graue“ und der „Braune“ über die Bearbeitung Shakespearescher Stücke sagen.

Entspricht es demnach nicht unserer ehrfürchtigen Bewunderung besser, diese Meisterwerke unangetastet zu lassen in ihrer ganzen originalen Größe und Reinheit und uns die leicht herzustellenden äußeren Bedingungen zu schaffen, die es uns ermöglichen, sie so zu genießen und anschauend zu betrachten, wie sie vom göttlichen Dichter gedacht und geschaffen sind? Wäre es nicht richtiger, das Theater zu verändern und umzubauen, daß dies eben möglich werde, als die Stücke zu verändern und umzubauen? Seine Werke fordern sein Theater, denn sein Theater und seine Stücke sind unauflöslich verbunden, wie Leib und Seele, wie Geist und Körper. — Vorläufig beschränke ich mich auf die Forderung in bezug auf Shakespeare. Ich behalte mir für später vor, zu entwickeln, daß sie für das gesamte Drama gilt, ob es Shakespeares ist oder nicht, wenn es nur dramatisch sein will.

Aber der bearbeitende „Dr.“ denkt nicht daran, das Theater umzugestalten, es dem Shakespeareschen ähnlich oder gleich zu machen, was er dem großen Genius doch schuldig wäre, will er seine Meisterwerke unberührt von Frevlerhänden auf die Bühne stellen und sie dem kunsthungrigen,

dem kunstverarmten, aber gewiß nicht kunstverdorbenen Volke in schlichter, aber künstlerisch durchaus tüchtiger und einwandfreier Darstellung darbieten. Nein, er verändert lieber die Stücke, um sie auf seinem, den Opernhäusern der italienischen Renaissance nachgebildeten Theater, zerstört und geschändet, auf das Prokrustesbett der modernen Bühne zu strecken, wobei er dann wieder diese dramatischen Leichname durch den täuschenden Flitterstaat der Opernprunkmittel äußerlich aufputzt und ausstaffiert, mit kurzen Worten, wo er sie dann in verderblichster opernmäßiger Weise inszeniert. Denn der „Dr." weiß besser, was dramatische Kunst ist und was dichten heißt, als Shakespeare es wußte. Und dabei kann er sich freilich leider auf Goethe berufen. Freilich wird dann vielfach aus einem poetischen Kunstwerk das Werk eines „Gelehrten", ein gelehrtes Stück, sehr häufig ein von Poesie stark oder völlig geleertes Stück. Im Gegensatz zum französischen Hofstück das deutsche Gelehrtenstück. Gäbe es einen ästhetischen Areopag, möchte man angesichts der poetischen Gewalt- und Freveltaten, die auch die Berühmtesten unter ihnen vollbracht haben, zurufen: „Mach deine Rechnung mit dem Himmel, ‚Dr.'!"

Von Schröder, Stephanie dem Jüngern, Heufeld, Großmann, Engel, Schink und vielen anderen bis zu Deinhardstein, Holtei, Laube und Dingelstedt. Man sehe sich nur an, was einer der berühmtesten unter ihnen, was Dingelstedt aus dem reizvollen und abwechslungsreichen, phantastischen Wintermärchen für ein viereckiges, gradliniges Stück gemacht hat, was aus dem freilich in keine ästhetische Schublade passenden „König Heinrich V." für eine sentimentale Duselei, in einzelnen Szenen für eine kindische Posse geworden ist. Zur Entschuldigung aller dieser Bearbeiter könnte freilich angeführt werden, daß ihre Bearbeitungen Etappen

für die reifere Erkenntnis Shakespeareschen Geistes bildeten, und daß durch sie in der Tat Shakespeare dem deutschen Theater zugeführt und nach und nach gewonnen wurde. Freilich eben in der Weise der Bearbeitungen.

Aber wir brauchen diese Etappen nicht mehr, wir sind über diese nunmehr unnötigen Bearbeitungen hinaus, sie sind Krücken, und diese Krücken können wir wegwerfen. Wir lesen den Shakespeare, wie er ist, wir sind reif geworden für den Shakespeare, auch von der Bühne herab. Auch Goethe unter den Bearbeitern des Shakespeare zu sehen, ist allerdings schmerzlich. Es war auch für das deutsche Theater verhängnisvoll. Denn nicht nur seine mißglückte Bearbeitung von „Romeo und Julie“, noch mehr die zeitweilige Abwendung von Shakespeare zur Zeit seiner weimarischen Bühnenleitung, und seiner Zuwendung zur Antike, die dringende Empfehlung der Bearbeitungen Schroeders hat in Deutschland dem originalen, dem unveränderten Shakespeare die Türe der deutschen Bühnen verschlossen und bis auf unsere Tage nur dem „bearbeiteten“ Shakespeare Zutritt gewährt, mit der einzigen und alleinigen Ausnahme der Münchener Shakespearebühne. Der „bearbeitete“ Shakespeare des Theaters, der allerdings neben dem unbedingt verehrten und bewunderten einzigen Genius des nachantiken, des modernen Dramas, dem Shakespeare der Poesie, vor dem sich unsere Größten, Lessing, Goethe, Schiller, Kleist, Grillparzer usw., ehrfurchtsvoll beugen, recht lumpig und zerfetzt dasteht.

Wir haben nämlich in Deutschland zwei Shakespeare. Einen Shakespeare der Poesie und einen Shakespeare des Theaters. Der Shakespeare der Poesie steht sehr hoch, der des Theaters sehr niedrig. Der Shakespeare des Theaters aber sollte der bessere, der echte, der herrschende sein. Wie

oft ist es von ganz bedeutenden Männern ausgesprochen worden: Shakespeare kann man nur von der Bühne herab richtig kennen lernen. Das gerade Gegenteil ist in Deutschland der Fall. Eine beschämendere Einschätzung des Theaters kann es nicht geben. Wir haben in Deutschland einen großen und göttlichen Shakespeare, zu dem wahrhaft bedeutende Männer der Wissenschaft und der Kunst, in Dichtung, Forschung und Kritik, in inniger Bewunderung emporblicken, und einen andern Shakespeare, der dem Theater preisgegeben ist, auf dem er, wenn auch nicht gerade mit der Zustimmung eben dieser Männer, so doch ohne ihren Protest, seiner schönsten, poetischen und dramatischen Wirkungen beraubt wird. Der Shakespeare der Poeten und Gelehrten wird nach allen Seiten und Richtungen hin auf das eifrigste und gewissenhafteste kommentiert, er ist ersichtlich der Gegenstand eines liebevollen Studiums, und jeder Freund des Dichters muß dieser deutschen Arbeit die vollste Bewunderung entgegenbringen. Der Shakespeare des Theaters aber wird heute noch nicht nur gestrichen, was im rechten Sinn und mit liebevoller Sorgfalt ausgeführt, nicht völlig zu verwerfen ist, nein, er wird mit der dramaturgischen Zimmermannsaxt zugehauen, damit er in die panoramatische Bühne hineingestopft werden kann; er wird durch die Zwischenakts- und Verwandlungsvorhänge bis zur Unkenntlichkeit auseinandergerissen, von den Darstellern meist so undeutlich gesprochen, daß er zum größeren Teil in seinem inneren Zusammenhang der Handlung unverstanden bleibt. Wer kann sich rühmen, die letzten beiden Akte des Hamlet, des beliebtesten und am häufigsten gegebenen Stückes von Shakespeare, von der Bühne herab völlig verstanden zu haben?

IV.

Es besteht für mich kein Zweifel, daß für diese zwiespältige Bewertung Shakespeares in Deutschland die machtvolle, weithin wirkende Stimme des weimarischen Dichterfürsten maßgebend war, und wir stehen offenbar in diesem Punkte noch zum großen Teile unter der Einwirkung Goethes, daß das moderne Theater und der originale Shakespeare unvereinbarliche Gegensätze seien. Darum ist es durchaus notwendig, die markantesten Sätze aus den Betrachtungen Goethes hierherzusetzen, die er in den Jahren 1815—26 über Shakespeare in seinem „Shakespeare und kein Ende" zusammenfaßte.

Zunächst sagt er über Shakespeare als Dichter überhaupt:

„Shakespeares Werke sind nicht für die Augen des Leibes. Ich will mich zu erklären suchen. Das Auge mag wohl der klarste Sinn genannt werden, durch den die leichteste Überlieferung möglich ist. Aber der innere Sinn ist noch klarer, und zu ihm gelangt die höchste und schnellste Überlieferung durchs Wort: Denn dieses ist eigentlich fruchtbringend, wenn das, was wir durchs Auge auffassen, an und für sich fremd und keineswegs so tiefwirkend vor uns steht. Shakespeare nun spricht durchaus an unsern inneren Sinn, durch diesen belebt sich sogleich die Bilderwelt der Einbildungskraft, und so entspringt eine vollständige Wirkung, von der wir uns keine Rechenschaft zu geben wissen: denn hierin liegt eben der Grund von seiner Täuschung, als begebe sich alles vor unseren Augen. Betrachtet man aber die Shakespearischen Stücke genau, so enthalten sie viel weniger sinnliche Tat als geistiges Wort. Er läßt geschehen, was sich

leicht imaginieren läßt, ja, was besser imaginiert als gesehen wird . . .

. . . Durchs lebendige Wort wirkt Shakespeare, und dies läßt sich beim Vorlesen am besten überliefern; der Hörer wird nicht zerstreut, weder durch schickliche noch unschickliche Darstellung. Es gibt keinen höheren Genuß und keinen reineren, als sich mit geschlossenen Augen durch eine natürlich richtige Stimme ein Shakespearesches Stück nicht deklamieren, sondern rezitieren zu lassen. Man folgt dem schlichten Faden, an dem er die Ereignisse abspinnt . . .

. . . Shakespeare gesellt sich zum Weltgeist: er durchdringt die Welt wie jener, beiden ist nichts verborgen . . . .

. . . Das Geheimnis muß heraus und sollten es die Steine verkünden."

In „Shakespeare als Theaterdichter" finden sich folgende Ausführungen:

„Shakespeares Name und Verdienst gehören in die Geschichte der Poesie; aber es ist eine Ungerechtigkeit gegen alle Theaterdichter früherer oder späterer Zeiten, sein ganzes Verdienst in der Geschichte des Theaters aufzuführen. Ein allgemein anerkanntes Talent kann von seinen Fähigkeiten einen Gebrauch machen, der problematisch ist. Nicht alles, was der Vortreffliche tut, geschieht auf die vortrefflichste Weise. So gehört Shakespeare notwendig in die Geschichte der Poesie; in der Geschichte des Theaters tritt er nur zufällig auf. Weil man ihn dort unbedingt verehren kann, so muß man hier die Bedingungen erwägen, in die er sich fügte, und diese Bedingungen nicht als Tugenden oder als Muster anpreisen. Shakespeares Werke sind in diesem Sinne am meisten dramatisch: durch seine Behandlungsart, das innerste Leben hervorzukehren, gewinnt er den Leser; die theatralischen Forderungen erscheinen ihm nichtig, und so

macht er sich's bequem, und man läßt sich's, geistig genommen, mit ihm bequem werden. Wir springen mit ihm von Lokalität zu Lokalität, unsere Einbildungskraft ersetzt alle Zwischenhandlungen, die er ausläßt, ja, wir wissen ihm Dank, daß er unsere Geisteskräfte auf eine so würdige Weise anregt. Dadurch, daß er alles unter der Theaterform vorbringt, erleichtert er der Einbildungskraft die Operation . . .

. . . Genau aber genommen, so ist nichts theatralisch als was für die Augen zugleich symbolisch ist, eine wichtige Handlung, die auf eine noch wichtigere deutet. Daß Shakespeare auch diesen Gipfel zu erfassen gewußt, bezeugt jener Augenblick, wo dem totkranken, schlummernden König der Sohn und Nachfolger die Krone von seiner Seite wegnimmt, sie aufsetzt und damit fortstolziert. Dieses sind aber nur Momente, ausgesäte Juwelen, die durch viel Untheatralisches auseinandergehalten werden. Shakespeares ganze Verfahrungsart findet an der eigentlichen Bühne etwas Widerstrebendes, sein großes Talent ist das eines Epitomators, und da der Dichter überhaupt als Epitomator der Natur erscheint, so müssen wir auch hier Shakespeares großes Verdienst anerkennen; nur leugnen wir dabei, und zwar zu seinen Ehren, daß die Bühne ein würdiger Raum für sein Genie gewesen . . .

. . . Lasset uns denn aber zum Schluß zur Auflösung des Rätsels schreiten. Die Unvollkommenheit der englischen Bretterbühne ist uns durch kenntnisreiche Männer vor Augen gestellt. Es ist keine Spur von der Natürlichkeitsforderung, in die wir nach und nach durch Verbesserung der Maschinerie, der perspektivischen Kunst und der Garderobe hineingewachsen sind, und von wo man uns wohl schwerlich in jene Kindheit der Anfänge wieder zurückführen dürfte; vor ein Gerüste, wo man wenig sah, wo alles nur bedeutete, wo sich das

Publikum gefallen ließ, hinter einem grünen Vorhang das Zimmer eines Königs anzunehmen, den Trompeter, der an einer gewissen Stelle immer trompetete, und was dergleichen mehr ist. Wer will sich nun gegenwärtig so etwas zumuten lassen? Unter solchen Umständen waren Shakespeares Stücke höchst interessante Märchen, nur von mehreren Personen erzählt, die sich, um etwas mehr Eindruck zu machen, charakteristisch maskiert hatten, sich, wie es Not tat, hin und her bewegten, kamen und gingen, dem Zuschauer jedoch überließen, sich auf der öden Bühne nach Belieben Paradies und Paläste zu imaginieren. Wodurch erwarb sich denn Schröder das große Verdienst, Shakespeares Stücke auf die deutsche Bühne zu bringen, als daß er der Epitomator des Epitomators wurde; Schröder hielt sich ganz allein ans Wirksame, alles andere warf er weg, ja sogar manches Notwendige, wenn es ihm die Wirkung auf seine Nation, auf seine Zeit zu stören schien. So ist es z. B. wahr, daß er durch Weglassung der ersten Szenen des Königs Lear, den Charakter des Stückes aufgehoben, aber er hatte doch Recht: denn in diesen Szenen erscheint Lear so absurd, daß man seinen Töchtern in der Folge nicht ganz Unrecht geben kann. Der Alte jammert einen, aber Mitleid hat man nicht mit ihm, und Mitleid wollte Schröder erregen, sowie Abscheu gegen die zwar unnatürlichen, aber doch nicht durchaus zu scheltenden Töchter ...

... Nun hat sich aber seit vielen Jahren das Vorurteil in Deutschland eingeschlichen, daß man Shakespeare auf der deutschen Bühne Wort für Wort aufführen müsse, und wenn Schauspieler und Zuschauer daran erwürgen sollten. Die Versuche, durch eine vortreffliche, genaue Übersetzung veranlaßt, wollten nirgends gelingen, wovon die weimarische Bühne bei redlichen und wiederholten Bemühungen das beste Zeugnis ablegen kann. Will man ein Shakespearesches

Stück sehen, so muß man wieder zu Schröders Bearbeitungen greifen; aber die Redensart, daß auch bei der Vorstellung von Shakespeare kein Jota zurückbleiben dürfe, so sinnlos sie ist, hört man immer wiederklingen. Behalten die Verfechter dieser Meinung die Oberhand, so wird Shakespeare in wenigen Jahren ganz von der deutschen Bühne verdrängt sein, welches denn auch kein Unglück wäre; denn der einsame und gesellige Leser wird an ihm desto reinere Freude empfinden. Um jedoch in dem Sinne, wie wir oben weitläufig gesprochen, einen Versuch zu machen, hat man Romeo und Julie für das Weimarische Theater redigiert. Die Grundsätze, wonach solches geschehen, wollen wir ehestens entwickeln, woraus sich denn vielleicht auch ergeben wird, warum diese Redaktion, deren Vorstellung keineswegs schwierig ist, jedoch kunstmäßig und genau behandelt werden muß, auf dem deutschen Theater nicht gegriffen."

Dies sind in der Hauptsache die widerspruchsvollen Anschauungen Goethes über den poetischen Wert und über die Aufführbarkeit der originalen Shakespearischen Werke auf der modernen Bühne. Sie zerfallen in zwei Teile. Der eine Teil bezeugt, wie tief und erschöpfend ein großer Dichter einen noch größeren dramatischen Dichter in wenigen, aber durchaus großzügigen Linien beurteilen kann. Der andere Teil aber, der dem größeren dramatischen Dichter die Türe der modernen Bühne verschließt und sie ihm nur öffnet, wenn er sich mit seinen bearbeiteten und verstümmelten Werken, an der Hand Schröders, zum Einlaß meldet, dieser Teil von Goethes Betrachtungen über Shakespeare stammt nicht aus dem Geiste und der Seele eines großen Dichters, sondern aus dem Kopfe eines durch die kleinlichen Forderungen seines Publikums vernörgelten und übelgelaunten Theaterdirektors, dem es nicht gelingen will, den Giganten Shakespeare in

das Theater seiner Zeit zu zwängen — trotz der Natürlichkeitsforderung, in die die Bühne seiner Zeit durch Verbesserung der Maschinerie, der perspektivischen Kunst und der Garderobe hineingewachsen ist; und dem auch, man muß es geradezu sagen, eine Verbesserung des Romeo seines größeren Kollegen — nicht als universalen Geist oder als Dichter überhaupt, sondern gerade als Theaterdichter, — so sehr mißlungen ist. Bei aller natürlichen und tiefen Ehrfurcht vor der Bedeutung Goethes, — auch als Ausdruck des Weltgeistes, — ist es in diesem Punkte auch einem Goethe gegenüber keine allzuschwere, wenn auch unliebe Aufgabe, diesen Teil seiner Anschauungen zu widerlegen. Zu diesem Zwecke verbünde ich mich mit Adolf Stahr, dem hervorragenden Ästhetiker des vorigen Jahrhunderts, der in seiner Abhandlung „Shakespeare in Deutschland" in R. Prutz' Literarisch-historischem Taschenbuch vom Jahre 1843 diesen Gegenstand ganz ausführlich behandelt. Stahr sagt darin, daß die ungemessene Begeisterung, mit welcher sich in der Zeit der hingebendsten Rezeptivität und des ersten, unmittelbaren, aller kritischen Reflexion abholden Jugenddranges Goethe und seine Genossen dem Einflusse Shakespeares hingegeben hatten, in der Periode, welche das Zusammenleben Goethes mit Schiller bezeichnet, einem bewußteren Verständnisse gewichen war. Mit der abnehmenden Kraft der Produktion, namentlich der dramatischen, ging die vorwiegend kritische Richtung Hand in Hand, getragen von der Philosophie jener Zeit, welche auch in das Gebiet des Schönen und der Kunst sich den Weg zu bahnen begann.

Der Dichter der Weltgeschichte und ihres Geistes fing an, mehr und mehr dem Dichter der Subjektivität zu mißbehagen, je bedrohlicher die geschichtliche Entwicklung dem Frieden und dem behaglichen Otium dieser Subjektivität

nahe trat. Dazu gesellte sich als äußerlicher Umstand das Tagesbedürfnis der Bühne, deren Leitung auf Goethe nach Schillers Tode wieder allein lastete. Je angelegentlicher er sich mit derselben beschäftigte, desto fester gestaltete sich bei ihm jene bühnenpraktische Scheidung dessen, was dramatisch, von dem, was theatralisch und sinnlich darstellbar sei, eine Scheidung, welche aus völliger Verwirrung über den Begriff des dramatischen entsprungen, unserer Bühne schwer geschadet und Urteil und Geschmack des Publikums unglaublich verwirrt hat. Oder war es kein Unglück für das deutsche Theater, daß die höchste Autorität der Nation, daß Goethe, indem er jene äußerlich gewonnenen Maximen und Maßstäbe an Shakespeares Werke anlegte, zuletzt vor alle Welt mit dem Resultate des Ausspruchs trat: daß sie nicht für die Augen des Leibes seien und daß sie viel weniger sinnliche Tat als geistiges Wort enthielten?

Hierbei muß man nun wirklich fragen: Welches Drama enthält denn eine sinnliche Tat? Welches kann eine sinnliche Tat enthalten? Ja, welche Kunst? Die sinnliche Tat ist das Reale, das Stoffliche, man könnte auch sagen, das Naturschöne, das in der dramatischen Dichtkunst durch den Dichter mittels des geistigen Wortes als Nachahmung einer menschlichen Handlung geformt wird. Die sinnliche Tat bietet das Leben und ihre beseelte, bildliche Nachformung durch das geistige Wort, die dramatische Kunst als Handlung. So sagt Otto Ludwig sehr zutreffend:

„Die Menschen, die der Dramatiker uns auf der Bühne zeigt, sind wirkliche Menschen, aber ihr Handeln ist nur ein andeutendes Bewegen. Diese Menschen sind immer sinnlich vor unseren Augen, aber ihre Handlungen, d. h. das Totale, das durch ihre Bewegungen Angedeutete, sind bloß in ihrer Phantasie. Diese Andeutungen erhalten einen gewissen Grad

von Illusion nur durch die weit stärkere Illusion der Person, die in ihnen sinnlich erscheint.“

Die oben angeführte Scheidung Goethes von sinnlicher Tat und geistigem Wort in den Werken Shakespeares führte ihn auch zu der Ansicht, daß die vollkommenste Versinnlichung derselben nicht durch wirkliche Bühnendarstellung, sondern allein durch rezitierendes Vorlesen möglich sei. Dies ist also eine förmliche Verbannung Shakespeares von der modernen Bühne und aus der lebendigen Anschauung im Theater, ein Verzichtleisten auf Shakespeare für die ganze moderne Menschheit — wenn Goethes Meinung die richtige wäre. Aber man muß dem großen Dichter entgegenhalten: Er hat vielleicht für sich und für solche bevorzugte Menschen recht, die ihm gleich geartet sind. Aber wie viele sind dies? Sehr gut bemerkt hierzu Pabst in seinem rühmenswerten Buche: „Die Verbindung der Künste auf der dramatischen Bühne“: „. . . daß Goethe selbst durch das von ihm empfohlene Verfahren den reinsten, dramatischen Genuß gefunden habe, daran dürfen wir nicht im mindesten zweifeln; daß dabei gerade ihm die Mitwirkung der szenischen sinnlichen Kunstmittel, selbst der zulässigen einer schicklichen Darstellung, in solchem Grade entbehrlich, ihre Herabsetzung auf das unentbehrliche Minimum sogar förderlich erschien, das zeugt zunächst von der ihm von Haus aus eigenen und durch beständige Übung während einer langen Reihe von Jahren gesteigerten Kraft der poetischen Phantasie, welche ihn auf den Gipfel des deutschen Parnaß erhoben hat.“

Gestehen wir überdies auch zu, daß außer ihm noch manche mit ähnlicher Naturgabe und Bildung ausgestattete Geister in seiner Weise das Drama rein zu genießen imstande seien; so wird dies doch immer nur das Privilegium einer nicht gar zahlreichen ästhetischen Aristokratie bleiben.

Die Kunst aber, und vor allem die dramatische, ist nicht dazu da, eine verhältnismäßig geringe Anzahl bevorzugter Menschen, seien es Künstler, Kunstkenner oder Kunstfreunde, zu beschäftigen und zu erfreuen: ihr Genuß soll möglichst weiten Kreisen, ganzen Völkern, in letzter Linie womöglich der ganzen Menschheit, zuteil werden. Erst dann erfüllt sie ihre höchste Bestimmung, erst dann bringt sie die ihr innewohnende gewaltige Wirkung hervor. Die dramatische Kunst soll die Menschen zwingen, gemeinsam gesellig zu genießen, sich gemeinsam zu freuen, gemeinsam zu leiden, durch die Kunst soll der Mensch lernen, sein Selbst zum Selbst der ganzen Menschheit zu erweitern; denn der Mensch ist nach dem Ausspruche des Aristoteles gesellig veranlagt und aus der edleren Pflege seiner Geselligkeit entwickeln sich seine höheren menschlichen Eigenschaften und Tugenden. Aber dabei kann der Mensch nicht die Augen verschlossen halten, sonst schlafen mit dem Menschen auch seine Tugenden ein. Nein, so weit darf die Entziehung des sinnlichen Anteils an den Vorgängen der Bühne nicht gehen, der Mensch muß die Augen weit öffnen, um auch mit dem Gesicht wahrzunehmen, was im Drama sowohl auf dem Theater, wie auch im Zuschauerraum vorgeht.

Goethe ging aber noch weiter und behauptete, daß Shakespeare in der Geschichte des Theaters nur zufällig auftrete und sein Verdienst notwendig in die Geschichte der Poesie gehörte. Weil man ihn hier unbedingt verehren könne, so müsse man dort die Bedingungen erwägen, in die er sich fügte und diese Bedingungen nicht als Tugenden oder Muster anpreisen. Was den ersten Satz betrifft, so muß ich bemerken, daß ich dem Goetheschen Gedankengang hierin nicht zu folgen vermag. Aus Shakespeares Lebensgeschichte wissen wir, daß er für das Theater gearbeitet und vom Theater

gelebt, daß er seine Werke als Schauspieler, Dichter und Direktor für die Bühne, für seine Bühne geschrieben hat. In welchem Sinne Shakespeare demzufolge in der Geschichte des Theaters nur zufällig aufträte, ist schwer zu erkennen.

Der zweite Teil des Satzes in diesen Goetheschen Ausführungen, daß Shakespeares Verdienst notwendig in die Geschichte der Poesie gehöre und weil man ihn dort unbedingt verehren könne, so müsse man hier die Bedingungen erwägen, in die er sich fügte, und diese Bedingungen nicht als Tugenden und Muster anpreisen, enthält wohl die schwerste poetische Herabwürdigung des großen britischen Dichters. Es ist ein Einwurf, der, von den Gegnern der Münchener Shakespearebühne, auch von Gebildeteren, denen man eine tiefere Einsicht in das Wesen des Dramas wohl zumuten dürfte, erhoben, in anderer Form immer wiederkehrt, dessen Quelle aber Goethes Anschauung ist und ungefähr so lautet: Hätte Shakespeare die so hochentwickelte moderne Bühnentechnik und Bühnenmaschinerie gekannt, er hätte seinen dramatischen Werken, neben ihrer inneren Geschlossenheit auch eine festere, äußere geschlossene Gestalt gegeben. Auch diesen Entwurf kann ich natürlich nicht gelten lassen. Ich kenne die moderne Bühnentechnik ganz genau; sie ist trotz Elektrizität, trotz allen möglichen technischen Fortschritten und Errungenschaften, die sich der künstlerischen Bühne so unheilvoll aufdrängen, namentlich in der beabsichtigten künstlerischen und organischen Verbindung mit dem Drama, nichts als Stricke, Strippen und Lappen, mehr oder weniger schön bemalte Leinwand und ödeste, seelenlose Mechanik. Die entwickeltste Bühnentechnik und Mechanik ist nicht imstande, aus ihren eigenen Mitteln eine poetisch-nachgeahmte menschliche Handlung kontinuierlich zu begleiten oder gar auszudrücken und darzustellen. Das ist der Irrtum,

und in diesem tiefgewurzelten und weitverbreiteten Irrtum liegt der Grund alles Übels. Die sogenannte Bühnentechnik bildet im Gegenteil für den ununterbrochenen, ich möchte beinahe sagen, für den natürlichen Verlauf der Handlung, freilich natürlich im tiefen Sinne, da Ursache und Wirkung nicht getrennt werden dürfen, immer ein Hindernis. Der Raum läuft nicht und die Zeit steht nicht still. Darum ist solche Bühnentechnik im poetisch-dramatischen Sinne unnütz und schädlich.

Aber es ist nicht einmal wahr, daß Shakespeare zu seiner Zeit eine entwickelte Bühnentechnik nicht gekannt hätte. Im Gegenteil, er hat sie sehr wohl gekannt, auch dies haben uns sehr kenntnisreiche Männer vor Augen gestellt. Die Geschichte des englischen Theaters lehrt uns, daß auf den Schlössern der englischen Magnaten, der Herzöge und Lords, welche die Königin Elisabeth besuchte, theatralische Schaufeste gefeiert wurden, mit einem Vermögen verzehrenden Pomp, einem wahrhaft feenhaften Gepränge, einem alle Vorstellung übersteigenden Luxus an Malerei, an Bühnentechnik, Maschinen, Apparaten, Kunstfeuer- und Kunstwasserwerken. Ben Jonson und seine Freunde schrieben die Texte dazu, und der berühmte Inigo Jones, der Architekt und Theatermeister war der Herrscher in diesem Reiche. Aber die Ausstattung wurde selbst diesen Dichtern zu viel, die diese Ausstattungsstücke schrieben. Ben Jonson hat sich darüber bitter beklagt und sich häufig mit Jones überworfen. Es fehlte also dem Genie des Shakespeare weder die Versuchung der Ausstattung, noch der gräzisierenden Form nach dem Muster der Antike. Er hat beides verschmäht. Es ist ja auch bekannt, daß Shakespeare schon zu seinen Lebzeiten von nicht unbedeutenden Geistern wegen der Einfachheit und Schmucklosigkeit seiner Bühne verspottet und verhöhnt wurde.

Darum bin ich der Meinung, daß die Form, die Shakespeare seinen Werken gab, ihm nicht etwa von den augenblicklichen Theaterzuständen seiner Zeit aufgenötigt war, sondern, daß sie sein Genius aus freier Wahl und mit vollkommenem Bewußtsein als den geeignetsten Ausdruck seiner schöpferischen Ideen gewählt hat. In anderem Sinne freilich mußte er sie wählen, er mußte es aber nicht aus äußeren Gründen, sondern aus inneren Gesetzen seines dichtenden Geistes. Shakespeare ist der Gipfelpunkt einer jahrhunderte-, ja, jahrtausendelangen Entwicklung des menschlichen Geistes, das Ergebnis des Ringens nach poetisch-dramatischem Ausdruck der Menschheit, und wenn sein Genius keinen andern poetisch-dramatischen Ausdruck gefunden hat, so gab es eben keinen andern als diesen. Sein Genius hat sich nicht etwa ohne eigene Kunsteinsicht, ohne Plan und Besinnung, bloß dem Instinkte, der Inspiration, dem schönen Wahnsinn überlassen, — etwa in dem Sinne wie Plato im Ion, nicht ohne Spott und Ironie, die Dichter auf die Stufe von Wahrsagern und Orakelsprechern als verstand- und willenlose Organe der Gottheit hinstellt — nein, sein Genius hat die Bilder der ewigen Ideen der Welt und des Lebens geschaut, und was er sah, hat er uns in seinen Werken wieder gezeigt und hinterlassen.

„Das Wesen des Genius besteht in der Fähigkeit zu jener ganz im Objekt aufgehenden reinen Kontemplation, durch welche die Ideen der Dinge aufgefaßt werden. Die Genialität ist die Fähigkeit, sich rein anschauend zu verhalten, sich seiner Persönlichkeit zugunsten der Erkenntnis, dem Dienste des Willens völlig zu entäußern, um als ein rein erkennendes Subjekt, um als klares Weltauge übrig zu bleiben. Und dieses nicht auf Augenblicke, sondern so anhaltend und mit so viel Besonnenheit, als nötig ist, um das Aufgefaßte durch

überlegte Kunst zu wiederholen. Damit der Genius in einem Individuo hervortrete, muß diesem ein Maß der Erkenntniskraft zugefallen sein, welches das zum Dienste eines individuellen Willens Erforderliche weit übersteigt, welcher freigewordene Überschuß der Erkenntnis jetzt zum willensreinen Subjekt, zum hellen Spiegel des Wesens der Welt und somit auch der Kunst wird. Ein wesentlicher Bestandteil der Genialität ist die Phantasie. Die Objekte des Genius als solchen aber sind die ewigen Ideen, die beharrenden wesentlichen Formen der Welt und aller ihrer Erscheinungen — somit auch des Objektes der Kunst. Das Genie produziert aus derselben Notwendigkeit, mit welcher der Baum seine Früchte trägt. Daher das Unvorsätzliche, Unabsichtliche, ja zum Teil Unbewußte und Instinktive, die instinktive Notwendigkeit, aus der die Werke des Genius hervorgehen — sobald ihn die Inspiration erfaßt." So schreibt Schopenhauer.

Hat nun die Menschheit, seitdem die Antike e i n e Form der poetisch-dramatischen Anschauung der Welt gegeben hat, zwei Jahrtausende warten müssen, bis ein gottbegnadeter Genius uns eine zweite Form geschenkt hat, und zwar eine solche, die uns näher steht, wenn auch der Kern, das Wesen der gleichen Kunst, als Handlungsdarstellung der gleiche und selbe geblieben ist, so müssen wir, bis uns ein anderer gottbegnadeter Genius wieder eine neue Form beschert, — ob dies nun wieder tausende von Jahren dauern wird, kann niemand sagen — wohl die Bedingungen, in die Shakespeare sich fügte, von denen Goethe so geringschätzig spricht, als Tugend und Muster verehren. Hierzu bemerkt Dr. Wegener in seinem jüngst bei Max Niemeyer in Halle a. S. erschienenen Buche „Die Bühneneinrichtung des Shakespeareschen Theaters nach den zeitgenössischen Dramen":

„Hätte ein Shakespeare nicht das Genie gehabt, seine Stücke so zu komponieren, daß der schnelle Szenenwechsel fortfiel? Er wollte es nicht, er brauchte es nicht. Denn die Volksbühne war keine Bühne in unserem Sinne, die die räumliche Wirklichkeit abschatten und nachbilden wollte, sondern lediglich ein Spielplatz, ein Sprechsaal, auf dem Menschen aufeinander wirkten, die durch Leidenschaft und Handlung, durch Wort und Geste, durch Gesang und Tanz ihr innerstes Wesen zur Erscheinung brachten."

Ferner erscheinen Goethe, nach einer von ihm ausgesprochenen Scheidung der dramatischen Dichtungsarten in Epos, Dialog, Drama und Theaterstück, Shakespeares Werke vorzugsweise als untheatralische Dramen, als Gespräche in Handlungen, wenn sie auch nur von der Einbildungskraft geführt würden.

„Shakespeares Verfahrungsart findet an der eigentlichen Bühne etwas Widerstrebendes, sein großes Talent ist das eines Epitomators, und da der Dichter überhaupt als Epitomator der Natur erscheint, so müssen wir auch hier Shakespeares großes Verdienst anerkennen. Nur leugnen wir dabei, und zwar zu seinen Ehren, daß die Bühne ein würdiger Raum für sein Genie gewesen. Indessen veranlaßt ihn gerade diese Bühnenenge zu eigener Begrenzung. Hier aber nicht wie andere Dichter, wählt er sich zu einzelnen Arbeiten besondere Stoffe, sondern er legt einen Begriff in den Mittelpunkt und bezieht auf diesen die Welt und das Universum. Wie er alte und neue Geschichte in die Enge zieht, kann er den Stoff von jeder Chronik brauchen, an die er sich oft sogar wirklich hält. Nicht so gewissenhaft verfährt er mit den Novellen, wie Hamlet bezeugt. Romeo und Julie bleibt der Überlieferung getreuer, doch zerstört er den tragischen Gehalt derselben beinahe ganz durch die zwei komi-

schen Figuren Mercutios und der Amme. Betrachtet man die Ökonomie des Stückes recht genau, so bemerkt man, daß diese beiden Figuren und was an sie grenzt (hier meint Goethe die Bedientenszenen), nur als possenhafte Intermezzisten auftreten, die uns bei unserer folgerechten, Übereinstimmung liebenden Denkart auf der Bühne unerträglich sein müssen." Mit dieser letzten Wendung gibt uns Goethe den Schlüssel zu all den Wunderlichkeiten und Verkehrtheiten, die sich hier innerhalb so weniger Zeilen über den britischen Dichter in so reicher Fülle zusammengedrängt finden.

Dieser Maßstab der ‚folgerechten, Übereinstimmung liebenden Denkart', an Shakespeare angelegt, mußte notwendig, trotz so mancher geistreicher Aperçus im einzelnen, zu einer Mißkennung des Dichters und seiner dramatischen Kunst führen, wie sie uns hier bei dem kritisierenden Dichter in augenfälliger Weise begegnet. Ehe wir jedoch uns die praktischen Konsequenzen dieser Ansichten, über welche indes das kritische Bewußtsein der Zeit längst hinausgeschritten ist, ja, über welche schon Lessing weit hinaus war, an einem Beispiel klar machen, wollen wir zusehen, wie Goethe sich das ‚Rätsel' auflöste: daß Shakespeare eigentlich ‚kein Theaterdichter', sondern mehr ‚Dichter überhaupt' sei. Die Unvollkommenheit der englischen Bretterbühne zu Shakespeares Zeit, bei der keine Spur von der heutigen Natürlichkeitsforderung zu finden, in welche wir nach und nach durch Verbesserung der Maschinerie, der perspektivischen Kunst und der Garderobe hineingewachsen sind, und von wo man uns wohl schwerlich in jene Kindheit der Anfänge wieder zurückführen dürfte, — sie ist es, nach Goethe, welche Shakespeares Stücke als höchst interessante Märchen, nur von mehreren maskierten Personen erzählt, erscheinen ließ, wobei denn dem Zuschauer überlassen geblieben, sich auf der öden Bühne Paradies und

Paläste zu imaginieren. — Das ist die Auflösung des Rätsels! Also, weil sich in unseren Tagen der ganze theatralische Apparat bedeutend vervollkommnet hat, darum sind Shakespeares Stücke nicht mehr, was sie zu ihrer Zeit waren und einzig sein wollten — Bühnenstücke! Nein, wahrlich, diese Maus von Auflösung bildet einen komischen Kontrast zu dem Rätselberge, den sich Goethe hier zusammengetürmt hat, um seinen Shakespeare als das Abstraktum eines ‚Dichters überhaupt' erscheinen zu lassen.

Wir müssen bei diesen schwerwiegenden Äußerungen Goethes einen Augenblick verweilen, um uns ihre ganze Bedeutung für das deutsche Theater zu vergegenwärtigen. Die ‚eigentliche' Bühne, an der Shakespeares Verfahrungsart etwas Widerstrebendes findet, von der Goethe spricht, ist die Bühne seiner Zeit, Goethes Bühne und auch die unsere, dies Theater mit seiner Tiefe und seinem Kulissensystem nach hinten, dem großen Orchesterraum nach vorne, das uns durch die Erfindung und Pflege der Oper seit der italienischen Renaissance als künstlerisches Erbe zugefallen ist. Auf diesem Theater führen wir unsere Schauspiele auf und inszenieren sie in derselben Art, wie die Opern darauf inszeniert werden, obwohl die Gesetze ihrer inneren Gestaltung eine ganz anders geartete Inszenierung erheischen als die Oper. Wir inszenieren aber auf dieser Bühne Schauspiele, indem wir das Hauptaugenmerk auf eine malerische, ja panoramatische Ausstattung und Anschauung legen und nicht auf die allein zulässige und richtige, auf die dramatisch-poetische. Diese Bühne ist nun wohl kein würdiger Raum für Shakespeares Genie. Aber Goethes Meinung ist ja, daß auch seine, des Shakespeares einfache, bewegungsfreie Bühne, dies nicht gewesen sei. Was bleibt nun übrig? Da wir Shakespeares Bühne nicht mehr haben, da wir ihn auf die Bühne unserer

Zeit nicht verpflanzen können, so müßte die moderne Bühne auf den originalen Shakespeare völlig verzichten. Und in der Tat, dies ist auch die Meinung Goethes in diesen Jahren, in den Jahren 1813, 15 und 16 gewesen.

Es ist denn auch logisch, wenn Goethe fortfährt, daß uns Shakespeares bedeutsame, symbolisierende Art der Darstellung, auf einem Gerüste, wo man wenig sah, wo alles nur bedeutete, infolge der Natürlichkeitsforderung, der verbesserten Maschinen und der perspektivischen Kunst, nicht mehr genügen könne. Es muß nun ganz klar und deutlich ausgesprochen werden: die hier von Goethe empfohlene Bühne ist eben diejenige, die uns geradewegs auf den beklagenswerten Standpunkt gebracht hat, auf dem wir jetzt stehen. Es ist die malerische, panoramatische und maschinelle Ausstattung, die die Handlung verdeckt, zerreißt und unverständlich macht, die das Interesse vom eigentlichen dramatischen Inhalt ablenkt, kurz, das poetisch-dramatische Element völlig verschluckt. Es ist die Kunst eines Theaters, die das Hauptgewicht auf das Sehen legt und nicht auf das Hören, die der äußeren Ausschmückung des Dramas eine wichtigere Bedeutung und eine größere Sorgfalt beimißt und angedeihen läßt, als der inneren Ausgestaltung der Dichtung durch die vollendete Kunst der Darsteller, die mehr auf die Ergötzung der Sinne einer rohen, unverständigen Menge abzielt, als auf die geistige Befriedigung und Erhebung der Einsichtigen und Verständigen, die dem Phantom der physischen Wirklichkeit die künstlerisch höher stehende poetische Wahrheit opfert, die, um auch hier ein Goethesches Wort zu gebrauchen, die eigentliche dramatische Kunst aus ihrer Sphäre drängt. Es ist diejenige verderbliche Richtung der Kunst, um deretwillen Plato die Kunst des Theaters und die Dichter aus seinem Idealstaat verbannt hat.

Die nachahmende Kunst ist die kunstreichste und anmutigste Art des Spieles, — so nennt sie Plato im „Staat“ und in den „Gesetzen“. Wenn aber Spiel und Scherz überhaupt um des Ernstes willen da sind, nicht umgekehrt, so verfolgt auch dieses Spiel einen ernsteren Zweck, welcher alsdann nachzuweisen wäre. Doch die Kunst, wie sie insgemein ausgeübt wird, verfolgt nach Plato einen solchen Zweck nicht: Sie sucht zu gefallen, der Menge zu gefallen, und muß großenteils mit der Rhetorik und Sophistik und der Putzkunst und der Kochkunst, die im Gegensatze stehen, im Gegensatze zu den wahren Künsten der Gerechtigkeit, der Gesetzgebung, der Gymnastik und Heilkunde, zu den Schmeichelkünsten, die nicht nach dem Besten, d. h. nach dem, was wahrhaft heilsam ist, sondern nur nach Erregung augenblicklicher Lust streben, gezählt werden. Wenigstens rechnet Plato ausdrücklich den größten Teil der Musik, die Auletik und die Kitharistik, wie sie in den öffentlichen, musikalischen Wettkämpfen geübt wird, dann die dithyrambische Poesie, ja auch die ‚erhabene und hochgepriesene‘ Tragödie zu den Schmeichelkünsten, indem auch sie nur das Angenehme, nur das, was den Zuschauern gefällt, was ihrer sinnlichen Natur schmeichelt, nicht das Unangenehme, aber zugleich Nützliche, darzustellen pflegen. Aber nicht genug, daß diese Künste nicht nützen, wo sie noch immer ein zwar zweckloses, aber doch unschuldiges Spiel sein könnten und, zur Erholung von den Mühseligkeiten des Lebens uns gegeben, immer noch einen gewissen Wert haben würden, zum Teil schaden sie sogar, eben indem sie der leicht entzündbaren und beweglichen Sinnlichkeit schmeicheln, die Affekte aufregen und ihnen immer größere Gewalt über die Seele verschaffen, während doch die Affekte durch die Vernunft gebändigt und ihre heftigen Äußerungen unterdrückt werden sollen. Aber nicht — dies kann wohl als Resultat festgestellt

werden — von bestimmten Dichtungsarten werden wir sagen können, daß sie Plato aus seinem Staate ausgeschlossen, von anderen, daß er ihnen den Zugang verstattet habe: nicht alle Nachahmung in der Poesie, sondern die, welche nicht ihrem wahren Wesen, sondern dem Scheine nach die Dinge darstellt, die Nachahmung, welche nichts, auch das Unwürdigste nicht, in lebendig vergegenwärtigender Darstellung vor Augen zu stellen und mit allen Reizen verführerischer Einkleidung auszuschmücken sich scheut, die Nachahmung überhaupt, welche der sinnlichen Natur des Menschen schmeichelt und, um nur recht bunte und grelle Bilder zu liefern, das Leidenschaftliche im Menschen sich am liebsten zum Gegenstande wählt und eben dadurch diesem immer mehr Nahrung verschafft; eine solche Nachahmung ist es, gegen die Plato sich erklärt und die versüßte, d. h. eben die der Sinnlichkeit übermäßig schmeichelnde Muse will er von seinem Staate fernhalten.

Aber auch Goethe will diese Art Kunst nicht. Die Kunst der ‚Natürlichkeitsforderer‘, die alles Wahre in der Kunst wirklich und naturgetreu dargestellt haben wollen. Denn ‚der Künstler muß subordinierte Teile höheren Zwecken völlig aufopfern‘. Dies ist aus der Abhandlung Goethes zu entnehmen, die den Titel führt „Plato als Mitgenosse einer christlichen Offenbarung“, in der er sich auch über Platos Jon sehr bezeichnend ausspricht. Goethe sagt darin: „Überhaupt fällt in diesem Gespräch, wie in anderen Platonischen, die unglaubliche Dummheit einiger Personen auf, damit nur Sokrates von seiner Seite recht weise sein kann. Hätte Jon nur einen Schimmer Kenntnis der Poesie gehabt, so würde er auf die alberne Frage des Sokrates: Wer den Homer, wenn er von Wagenlenken spricht, besser verstehe, der Wagenführer oder der Rhapsode? keck geantwortet haben:

gewiß der Rhapsode, denn der Wagenlenker weiß nur, ob Homer richtig spricht; der einsichtsvolle Rhapsode weiß, ob er gehörig spricht, ob er als Dichter, nicht als Beschreiber eines Wettlaufs, seine Pflicht erfüllt. Zur Beurteilung des epischen Dichters gehört nur Anschauen und Gefühl und nicht eigentlich Kenntnis, obgleich auch ein freier Blick über die Welt und alles, was sie betrifft. Was braucht man, wenn man einen nicht mystifizieren will, hier zu einer göttlichen Eingebung seine Zuflucht zu nehmen? Wir haben in Künsten mehr Fälle, wo nicht einmal der Schuster von der Sohle urteilen darf. Denn der Künstler findet für nötig, subordinierte Teile höheren Zwecken völlig aufzuopfern: So habe ich selbst in meinem Leben mehr als einen Wagenlenker alte Gemmen tadeln hören, worauf die Pferde ohne Geschirr dennoch den Wagen ziehen sollten. Freilich hatte der Wagenlenker recht, weil er das ganz unnatürlich fand; aber der Künstler hatte auch recht, die schöne Form seines Pferdekörpers nicht durch einen unglücklichen Faden zu unterbrechen. Diese Fiktionen, diese Hieroglyphen, deren jede Kunst bedarf, werden so übel von allen denen verstanden, welche alles Wahre natürlich haben wollen und dadurch die Kunst aus ihrer Sphäre reißen." Dieser Fiktionen und dieser Hieroglyphen bedarf die dramatische Kunst erst recht, will sie nicht aus ihrer Sphäre gerissen werden, und der passende Vergleich zu dem Pferdegeschirr, das den schönen Körper des Pferdes nicht durch einen unglücklichen Faden unterbrechen soll, ist sehr leicht zu finden. Die Rüstkammer des deutschen Theaters ist leider überreich an solchen Pferdegeschirren!

Besonders befremdlich erscheint mir noch die Bemerkung Goethes, daß unter solchen Umständen Shakespeares Stücke höchst interessante Märchen seien, nur von mehreren Personen erzählt, die sich, um etwas mehr Eindruck zu machen, charak-

teristisch maskiert hatten, sich, wie es nottat, hin und her bewegten, kamen und gingen, dem Zuschauer jedoch überließen, sich auf der „öden“ Bühne nach Belieben Paradies und Paläste zu imaginieren. Kann man in der Tat auf der Bühne Paradies und Paläste wirklich darstellen? Wird nicht trotz aller erfüllten Natürlichkeitsforderung, trotz verbesserter Maschinen usw. ein großer Teil zu imaginieren bleiben? „Wer den Sinn überzeugen will, lähmt die Phantasie“, sagt Otto Ludwig. Und kann eine Bühne öde bleiben, auch ohne Dekorationen, auf der ein Dichter zu uns redet, der „alles, was bei einer großen Weltbegebenheit durch die Lüfte säuselt, alles, was in Momenten ungeheurer Ereignisse sich in die Herzen der Menschen verbirgt, der auch alles, was sonst die Gemüter ängstlich verschließen und verstecken, frei und flüssig an den Tag fördert, der nicht nur die Menschen zu sprechen zwingt, sondern auch alles Unbelebte, alle Elemente, alle Schätze der zivilisierten Welt, ja selbst die wilden Tiere, kurz, der sich zum Weltgeist gesellt, von dem wir die Wahrheit des Lebens erfahren, oder der das Geheimnis des Lebens offenbart, und müßten es die Steine verkünden?“

V.

Zu derselben Zeit nun, als Goethe seine oben angeführten Ansichten über Shakespeare aussprach, machte Tieck seine Meinungen geltend, die den Goetheschen schnurstracks zuwiderliefen. So kann es auch nicht wundernehmen, daß Goethe sich mit bitterer Polemik gegen Tieck wandte, daß er über das Vorurteil spottete, nach welchem man Shakespeare unverkürzt auf den deutschen Bühnen aufgeführt wissen wollte, und „wenn Schauspieler und Zuhörer daran er-

würgen sollten"; daß er behauptete, wenn man ein Shakespearesches Stück sehen wolle, müsse man wieder zu Schroeders Bearbeitungen greifen, und daß, wenn die Verfechter jener „sinnlosen" Meinung die Oberhand behielten, Shakespeare in wenig Jahren ganz von der deutschen Bühne verdrängt sein werde, — „was denn," fährt der alte Herr ganz konsequent fort, „auch kein Unglück wäre, denn der einsame oder gesellige Leser wird an ihm desto reinere Freude empfinden." Er erzählt dann, wie „man" für die weimarische Bühne nach den bisher entwickelten Grundsätzen Romeo und Julie redigiert habe, gesteht, daß diese Bearbeitung freilich auf dem deutschen Theater nicht „gegriffen", und tröstet sich über das Mißlingen mit der Zukunft, „da ein häufiges Bemühen nicht immer auf den Tag wirke". Freilich hat diese Redaktion der Tragödie Shakespeares, die aus dem bloß „dramatischen" Werke ein „theatralisches", ein „bretterhaftes" im Sinne der weimarischen Dramaturgie machen sollte, auf dem deutschen Theater überhaupt nicht „gegriffen". Aber sie hat, wie gesagt, das Beispiel zu jenen beklagenswerten Bearbeitungen der Shakespeareschen Werke gegeben, die noch heute auf der deutschen Bühne herrschen und die Entwicklung des deutschen Theaters und der deutschen Schauspielkunst, im Sinne des originalen Shakespeare, verhindern.

Ein Augenzeuge der Aufführung dieses Goetheisierten Romeos beschreibt uns den Eindruck, den sie auf das urteilsfähige Publikum in Weimar machte. Man sah sich überrascht, getäuscht, ja geärgert. Denn diese Umgestaltung ließ kaum den Schatten des Shakespeareschen Bildes wieder erkennen. Ganze Akte waren geändert, Szenen ausgelassen, andere hinzugedichtet, kurz, es schien als habe irgend ein französischer Klassiker hier, wie Herr Ducis beim Hamlet, seine Kunst versucht.

Statt der lebensvollen Eingangsszene — um nur eines zu erwähnen — wo uns der blutige Geschlechterzwist, auf dessen dunklem Grunde die ganze tragische Handlung sich bewegt, mit so meisterhaften Zügen vorgeführt wird, eine aufgeputzte Festvorbereitung, durch folgende, geradewegs aus dem zweiten Teile des Faust herstammende Versschnörkel eingeführt, von den Dienern gesungen:

Zündet die Lampen an,
Windet noch Kränze d'ran,
Hell sei das Haus!
Ehret die mächtige
Feier mit Tanz und Schmaus,
Capulet der Prächtige
Richtet sie aus.

Kommet, ihr Freunde viel,
Gastlich zu Tanz und Spiel,
Frei ist die Bahn!
Was er bereitete,
Wohl ist's getan!
Seltsam Gekleidete,
Tretet heran!

Wer die Schönheit dieses Werkes, das mit das Herrlichste ist, was die tragische Muse ihrem Lieblinge in die Seele gesenkt hat, so verkennen konnte, wie Goethe es hier getan, von dem begreift man kaum, wie er nach eigenem Geständnis „zu Shakespeare hinaufsehen konnte als einem Wesen höherer Art, das er zu verehren habe". Und doch wäre ein Zweifel an der Aufrichtigkeit dieser Verehrung Frevel. Das Phänomen des Widerspruchs dieser Verehrung und jener Bearbeitung erklärt sich vielmehr aus dem Standpunkte, den Goethe als Kritiker Shakespeare gegenüber einnimmt und seiner Natur nach einnehmen mußte. Sehen wir nämlich von den ärgsten Fehlgriffen jener verunglückten

Unternehmung des alternden Dichters ab, so steht doch diese Praxis mit der in Wilhelm Meister gegebenen Erklärung und Umgestaltung des Hamlet nicht auf so ganz verschiedenem Boden, wie man vermuten sollte. In beiden Versuchen stellt sich vielmehr die Summe alles dessen dar, was die Reflexionskritik, von einem kunstbegabten Genius geübt, zu leisten vermag, aber auch zugleich die Abwege, auf welche sie ihrer Natur nach führen muß. Alles Einzelne, Vortreffliche, Tiefe und Schöne, was sonst noch von Goethe über Shakespeare gesagt worden, geht in seiner naiven Unmittelbarkeit schon über jenes bloß verständige Reflektieren hinaus, und man könnte manches geistreiche und bedeutende Wort Goethes über Shakespeare anführen, wollte man eine vollständige Sammlung aller Aussprüche des großen Dichters über den Gegenstand seiner bewundernden Verehrung geben. Sie haben indes, bei aller Vortrefflichkeit im einzelnen, den gemeinsamen Mangel aller solchen Aphorismen, daß man durch sie im wesentlichen wenig gefördert wird, und weder von dem ganzen Dichter, noch von irgendeinem einzelnen seiner Kunstwerke einen richtigen Begriff erhält. Denn die Reflexion, selbst die feinste und ausgebildetste, reicht nicht zu, ein Ganzes als solches zu fassen und nach seiner innerlichen Notwendigkeit in dem ganzen Reichtume seiner Gliederung zu begreifen. Goethes Größe liegt überdies wo anders, als in diesem Bereiche, ja er selbst täuschte sich am wenigsten über die Unzulänglichkeit dieses seines eigenen kritischen Standpunktes. Und so hören wir von dem Greise in einem Augenblick, wo Shakespeares Reichtum und Größe überwältigend auf ihn eindrang, den Ausruf: „Man kann über Shakespeare gar nicht reden; es ist alles unzulänglich. Ich habe in meinem Wilhelm Meister an ihm herumgetupft, allein das will nicht viel heißen.“

Dieses Geständnis ist äußerst wichtig. Es darf uns somit keineswegs befremden, wenn Goethe zu verschiedenen Zeiten in den letzten fünfundzwanzig Jahren seines Lebens mit seinen eigenen Ansichten und Dogmen über Shakespeare mehrfach in Widerspruch erscheint, wenn er, was in unserem hier behandelten Falle von außerordentlicher Wichtigkeit ist, zehn Jahre nach jenem oben angeführten Aufsatze, in welchem er die Aufführung Shakespearescher Dramen in ihrer Vollständigkeit für eine Torheit, und die Ansicht, aus welcher sie hervorgegangen, für eine Absurdität hält, Schroeders veraltete Bearbeitungen, die sich nur an das theatralisch Wirksame in Shakespeares Stücken hielten, die, wenn sie auch durch Weglassungen, wie im König Lear, den ganzen Charakter des Stückes aufgehoben, doch recht hätten, — für normale Muster erklärte, nach dem Erscheinen von Tiecks dramaturgischen Blättern sich in einem ganz andern Tone äußert.

Es ist dabei nun ganz und gar erfreulich, Goethes eigene Worte hierherzusetzen. Er sagt über „Ludwig Tiecks dramaturgische Blätter“ in den Hauptsätzen folgendes: „Gar mannigfaltige Betrachtungen erregte mir dieses merkwürdige Büchelchen. Der Verfasser als dramatischer Dichter und umsichtiger Kenner das vaterländische Theater beurteilend, auf weiten Reisen von auswärtigen Bühnen durch unmittelbare Anschauung unterrichtet, durch sorgfältige Studien zum Historiker seiner und der vergangenen Zeit befähigt, hat eine gar schöne Stellung zum deutschen Publikum, die sich hier besonders offenbart. Bei ihm ruht das Urteil auf dem Genuß, der Genuß auf der Kenntnis, und was sich sonst aufzuheben pflegt, vereinigt sich hier zu einem erfreulichen Ganzen . . . Wo ich ihn ferner auch sehr gerne antreffe, ist, wenn er als Eiferer für die Einheit, Unteilbarkeit, Unantastbarkeit Shakespeares auftritt, und ihn ohne Redaktion

und Modifikation von Anfang bis zu Ende auf das Theater gebracht wissen will" . . . Man vergleiche hierzu den Satz, den Goethe zehn Jahre früher geschrieben hatte: „Nun hat sich aber seit vielen Jahren das Vorurteil in Deutschland eingeschlichen, daß man Shakespeare auf der deutschen Bühne Wort für Wort aufführen müsse, und wenn Schauspieler und Zuschauer daran erwürgen sollten."

Goethe fährt dann fort: „Wenn ich vor zehn Jahren der entgegengesetzten Meinung war und mehr als einen Versuch machte, nur das eigentlich Wirkende aus den Shakespeareschen Stücken auszuwählen, das Störende aber und Umherschweifende abzulehnen, so hatte ich, als einem Theater vorgesetzt, ganz recht: denn ich hatte mich und die Schauspieler monatelang gequält und zuletzt doch nur eine Vorstellung erreicht, welche unterhielt und in Verwunderung setzte, aber sich wegen der gleichsam nur einmal zu erfüllenden Bedingung auf dem Repertoire nicht erhalten konnte. Jetzt aber kann es nur angenehm sein, daß dergleichen hier und da abermals versucht wird: denn auch das Mißlingen bringt im ganzen keinen Schaden. Da der Mensch doch einmal die Sehnsucht nicht los werden soll, so ist es heilsam, wenn sie sich nach einem bestimmten Objekte hin richtet, wenn sie sich bestrebt, ein abgeschiedenes, großes Vergangene ernst und harmlos in der Gegenwart wieder darzustellen. Nun sind Schauspieler so gut wie Dichter und Leser in dem Falle, nach Shakespeare hinzublicken und durch ein Bemühen nach dem Unerreichbaren ihre eigenen, inneren, wahrhaft natürlichen Fähigkeiten aufzuschließen."

Wie gesagt, es ist für jeden Freund echter Art und Kunst geradezu befreiend und erlösend, Goethe in der Beurteilung Shakespeares wieder auf der Höhe seines eigenen Geistes zu finden und ihn die Wegweiser aufrichten zu sehen,

die der deutschen Nation die richtigen Ziele ihrer dramatisch-künstlerischen Bestimmung und den rechten Weg ihrer dramatisch-poetischen Entwicklung zeigen. Dabei dürfen wir freilich abermals nicht übersehen, daß „das Ablehnen des Störenden und Umherschweifenden" in Shakespeare doch ein zu ungenau bestimmter kritischer Gesichtspunkt ist, um die ausschließliche Empfehlung der nur auf die theatralische Wirkung basierten Bearbeitungen Shakespearescher Stücke zu begründen. Ebenso auch, daß der gänzlich mißlungene und verunglückte eigene Redaktionsversuch des Romeo gewiß mehr in Verwunderung setzte als unterhielt und befriedigte, und sodann, daß der Mangel eines für die Darstellung der Shakespeareschen Stücke geeigneten Theaters und der gleiche Mangel an darstellenden Künstlern, die solchen Aufgaben in einer dem Shakespeareschen Theater entsprechenden Inszenierung gewachsen waren — denn daran hat man wohl bei jener „gleichsam nur einmal zu erfüllenden Bedingung" zu denken — weit entfernt ist, für seine Ansicht zu zeugen. Er deckt vielmehr nur eine Blöße unserer Schauspielkunst auf und einen gleichen Mangel unseres modernen Theaters, mit deren Restauration die Wiederherstellung Shakespeares so gewiß wird Hand in Hand gehen müssen, als sich ihre erste Blüte an die Einführung der Werke des britischen Dichters historisch knüpft. In diesem Betrachte sind Goethes eigene Worte ein Zeugnis, wenn er an demselben Orte sagt, wie wir eben gehört „daß unsere Schauspieler so gut wie Dichter und Leser nach Shakespeare hinzublicken haben, um durch ein Bemühen nach dem Unerreichbaren ihre eigenen, inneren, wahrhaft natürlichen Fähigkeiten aufzuschließen." Und so sehen wir denn auch hier den ewig werdenden Genius Goethes, den Irrtum seiner mittleren Periode abstreifen, in der Spirallinie seiner Laufbahn bei seinem Ausgangs-

punkte wieder anlangen, aber über sich selbst hinausweisen.

Ja gewiß, über sich selbst hinausweisen, hinausweisen über seine eigene Zeit, wie auch über die unsere. Denn so gewiß in der großen Blütezeit der klassischen Kunst der Literatur und des Theaters, wie Schiller in seinem Briefe vom 28. November 1797 an Goethe schreibt, durch Shakespeare und mit Shakespeare eine „Epoche“ eingeleitet werden könnte und eingeleitet wurde, wie wir wissen, so gewiß kann und wird sich eine neue, höhere Entwicklung des deutschen Theaters wieder mit Shakespeare und durch Shakespeare vollziehen. Freilich nur allein, indem wir seinem Beispiele in der Totalität seiner gesamten Erscheinung folgen. Nicht bloß durch die Nachformung und Nachbildung seiner dichterischen Art allein, — das wäre schon sehr viel, aber es wäre nicht genug, wenn das lebendige Theater nicht mit der kongenialen Darstellung darauf antwortete, sondern gerade durch die unumgängliche Umformung auch des Theaters, als des entsprechenden Schauplatzes der schauspielkünstlerischen Darstellung. Dann könnten wir, dann werden wir ein Drama haben, wie Otto Ludwig sagt, das unser ist, wie das griechische der Griechen war, und ich füge hinzu, das englische mit Shakespeare und das spanische mit Lope und Calderon, ein Drama lediglich aus seinen Bedingungen entwickelt, nicht wie diese irgendwo, irgend wann waren, oder endlich zu aller Zeit im Äther sein könnten, sondern wie sie in der Natur der Gattung, unserer Zeit und unserer Volkstümlichkeit gegeben, wirklich sein können und wirklich sind; als Gattung einer Poesie, die selbst nicht aus dem flüchtigen Tage, sondern aus dem großen und ganzen unseres wirklichen Lebens hervorgegangen ist.

Das ist nicht der gedankenblasse Traum eines Theore-

tikers, nein, es ist, wenn nicht alle Zeichen trügen, der warme und drängende Wunsch des edlen Teiles der Künstlerschaft, ja der Nation selbst. Es erheben sich allenthalben einsichtsvolle Mahner, die der Sehnsucht nach einem solchen volkstümlichen Drama Ausdruck geben, die gewillt sind, das rezitierende Schauspiel in Deutschland aus dem kalten, öden, geist- und seelentötenden Prachtstaat herauszuholen, in dem es durch einen übel angebrachten, der Oper abgelauschten, kostspieligen Luxus, durch eine höchst verderbliche, prunkhafte Ausstattung starr und leblos geworden ist; die es in das volkstümliche, einfache, schlichte, aber keineswegs stimmungslose Gerüste stellen wollen, in dem es sich frei bewegen, leben und gedeihen kann; die ihm, weiter bauend im Geiste unserer großen Dichter, wieder eine geistige und künstlerische Höhe, einen umfassenderen Spannungskreis der Ideen und Stoffe, eine herzbewegende und seelenfesselnde Darstellung geben wollen und die ihm, wenn der größte Teil des vorhandenen Theaterpublikums an dem malerisch-dekorativen, panoramatischen Schauplatz festhält, einen neuen Zuhörerkreis sichern wollen aus Schichten der Nation, die vom bisher bestehenden Luxustheater seiner Unvolkstümlichkeit und seiner Kostspieligkeit wegen nicht berührt worden sind.

Dazu muß sich aber das rezitierende Schauspiel wieder auf seine eigenen Kräfte verlassen lernen. Es muß die verderbliche Neigung zur Natürlichkeits- und Wirklichkeitsforderung, zur überwuchernden Dekoration, zur so prätentiösen und im dramatisch-künstlerischen Sinne doch so wertlosen Maschinerie, ja, auch zum großen Teile zur Musik, worüber noch ausführlich zu sprechen ist, mit bewußter Entschiedenheit von sich weisen. Denn die eigentliche Bestimmung einer jeglichen Kunst ist nur das, kann nur das sein, was sie ohne Beihilfe einer andern hervorbringen kann, wenn sie ihrem

Ideale nachgehen will, und das Ideal der dramatischen Poesie kann nur ein Ideal der Handlung sein. Ebenso wie kein Mensch zwei verschiedene Zwecke, die einander beeinträchtigen, mit Gewinn zugleich verfolgen kann, so kann es auch keine Kunst. Wenn das Eine Hauptsache ist, so muß das Andere Nebensache sein. Im rezitierenden Schauspiel ist das Werk des Dichters und die mit ihm auf das Innigste verbundene Kunst des Schauspielers die Hauptsache, folglich alles andere Nebensache. Diese Forderung ist klar und unwiderlegbar, und nur jenes Volk wird wieder eine Epoche des dramatischen Theaters haben, das diese Forderung durchsetzt, trotz aller sich dagegen auftürmenden Vorurteile und Schwierigkeiten.

Mit der Vereinfachung der Szene, die sie lebendig und beweglich macht, so daß die lebendig bewegte Handlung ohne Hindernis und Aufenthalt auf ihr ablaufen kann, wird die Vervollkommnung der Kunst des Schauspielers bis auf den Gipfel der Leistungsfähigkeit Hand in Hand gehen müssen, um der Darstellung der dramatischen Werke auch im schlichteren dekorativen Gewande, und darin erst recht, jene hinreißende und überwältigende, jene wahrhaft seelenfesselnde und beglückende Wirkung zu geben, die ihr innewohnt und zukommt, und die ihr allein die Kraft geben kann, einen siegreichen Kampf zu führen gegen die Malerei und die Maschinen auf dem Theater und gegen die alles überwuchernde Oper. Und namentlich die so geartete Darstellung der herrlichen, noch lange nicht ausgeschöpften Meisterwerke des britischen Dichters in ihrer Totalität, ihrer originalen Reinheit und Größe, ihrer harmonischen, inneren Ordnung, die dann die freie, äußere Form als eine notwendige Gesetzlichkeit, und nicht als Lizenz oder Mangel empfinden läßt, wird ihr die Wege ebnen.

Einen in dieser Gestalt aufgeführten Shakespeare kennt Deutschland noch nicht, ja kennt eigentlich Europa nicht seit Shakespeares Zeit. Wir haben es in München auf der Shakespearebühne versucht, soweit eben unsere Kräfte reichten und die Umstände es gestatteten. Wir haben dabei wahrnehmen können, daß im originalen und unbearbeiteten Shakespeare poetische Kräfte und Schönheiten verborgen liegen, die in der Tat noch eine Epoche herbeiführen können. Sehr mit Recht sagt Otto Ludwig in seinen Shakespearestudien: „Der große Reichtum der Shakespeareschen Stücke, der sie bei noch so vielmaligem Lesen stets neu erhält, ist's doch hauptsächlich, warum man ein Shakespearesches Stück so oft wie eine Oper sehen kann. Ein solches Stück, so aufgeführt, wie es verlangt, müßte darum wirklich der höchste, nicht allein theatralische, sondern überhaupt der höchste Kunstgenuß sein, den die Welt hat."

Um dies Ideal zu erreichen, bedarf das Shakespearesche Dichterwerk einer ihm völlig ebenbürtigen Schauspielkunst; denn Shakespeares dramatische Kunst erfüllt sich erst durch die lebendige Darstellung. Man kann nicht sagen, daß die heutige Schauspielkunst diesen hohen Zielen entspräche und zur Erlangung so hochgestellter Preise fähig wäre. Nicht als ob es an Talenten fehlte. Eher mangelt es dem jüngeren Geschlechte an Hingebung und Begeisterung für die großen Aufgaben der Tragödie, an Technik des Sprechens, des bedeutungsvollen und doch natürlichen Vortrages, der Tonbildung, des Akzentes, der zutreffenden Charakterisierung, der Geberde, kurz, der fesselnden Charakterdarstellung. Es fehlt an gründlicher künstlerischer Vorbildung und an geeigneter Fortbildung in der Praxis. Die klassischen Meisterwerke erscheinen zu selten, und zu selten in musterhafter

Darstellung. Die Schauspielkunst hat keine Museen und Galerien, in denen sie Meisterdarstellungen vergangener Epochen zum Beispiel und zur Nacheiferung für jüngere Künstler sorgsam bewahren könnte. Die Gegenwart allein, das gegenwärtige, lebendige Beispiel allein, das sich von einem auf der Höhe der Meisterschaft stehenden Künstler auf den Werdenden fortpflanzt, ist ihr Museum und Galerie. Darum kann es keine große nationale Schauspielkunst geben ohne große Beispiele. Die wenigen, die sich zur Höhe emporgerungen haben, die wir mit Verehrung und Dankbarkeit die Unseren nennen, sind zu selten. Und doch, wie sichtbar beleben diese seltenen Meister die keimenden Begabungen; denn man kann beobachten, daß von dem Orte, an dem ein bedeutender Schauspieler wirkt oder gar wo mehrere versammelt sind, ungleich mehr Talente ausgehen als sonst von ganzen Provinzen ohne solche Muster und Beispiele.

Die gegenwärtig geltende Ausstattungsbühne verhindert die Entstehung großer Beispiele, wie sie auch die Entwicklung der vorhandenen Begabung bei den jüngeren hemmt. Die entwicklungsfähigen Talente sind im allgemeinen genötigt, ihre Zeit und ihre Kraft, ihre Intelligenz und ihre Begeisterung an zu viele unbedeutende, schädigende Aufgaben zu wenden und zu verschwenden, sie nutzen dabei ihre physischen und psychischen Kräfte frühzeitig ab. Die wahrhaft großen Aufgaben ihrer Kunst kommen zu selten an sie heran, und wenn dies der Fall ist, so können sie diese zu selten wiederholen, um in der Zeit der Kraft auch die Höhe der Meisterschaft zu erreichen. Die einfache, volkstümliche Shakespearebühne läßt aber durch die häufige Wiederholung großer Aufgaben die Entstehung großer Beispiele zu, sie wirkt auf den Nachwuchs und pflanzt ihn fort; der im Triumphe seines Könnens wirkende Meister stachelt den

zum Meister veranlagten Jünger zur Nacheiferung an. Ein bedeutungsvoller Satz Kants im Anhang zur Methodenlehre des Geschmacks in seiner Kritik der ästhetischen Urteilskraft lautet: „Der Meister muß es vormachen, was und wie es der Schüler zustande bringen soll.“ Ähnlich hat auch Laube gesagt: „Alles Erklären nutzt nicht viel, zuletzt kommt es doch auf das Vormachen an!“

Es wird mir jeder Kenner des deutschen Theaters willig zugeben, daß es auch unter den talentvollen deutschen Schauspielern sehr wenige gibt, die selbst nur in der Technik der Sprache, der Rede, völlig ausgebildet wären. Man kann in diesem Belange gerade von sehr begabten, für die Charakterdarstellung befähigten Künstlern sehr sonderbare Sprachgebilde zu hören bekommen. So habe ich eine sehr talentvolle und geistreiche Schauspielerin gekannt, die gerade in dem schwierigsten Teile ihrer Kunst, in der Charakterdarstellung, die glänzendsten Seiten ihrer Begabung offenbarte, die als Elisabeth in Schillers Maria Stuart im zweiten Akt, nachdem sie den Staatsrat abgehalten, Mortimers Brief in Empfang genommen „ihre Tränen trocknend“ zu sagen hat: „Was ist der Mensch?,“ im verfehlten Überschwang des Gefühls aber nicht mehr noch weniger hören ließ als „Ua sis da Mä?“ Und dies nicht bloß einmal, sondern wiederholt, selbst nach eindringlichen Ermahnungen.

Ebenfalls ein sehr begabter, gewissenhafter, freilich wie man sehen wird nicht vollkommener Darsteller, der im Fache der Heldenväter an sehr guten, ja vornehmen Stadttheatern in anerkannter Tätigkeit wirkte, konnte durch das Verbinden der auslautenden Konsonanten mit den anlautenden Vokalen — übrigens eine sehr verbreitete Unart am deutschen Theater, — wahre Wort- und Satzungetüme zutage fördern, in einem Grade, daß die deutsche Sprache gar

nicht mehr zu erkennen war. Die ersten Zeilen der berühmten Traumerzählung Wallensteins konnten an einem besonders unglücklichen Abend etwa folgende Gestalt annehmen:

> ... 's gib timm Menschenle benaugenblicke
> Wo erdemm Weltgei stnäher steh talssonst.
> Un teine Frage frei ha tandaschicksal!

Das sind freilich arge Verirrungen, aber die Beispiele sind aus der Praxis genommen und selbst an besseren Theatern nicht so selten wie man glauben sollte.

Aber noch seltener ist bei den deutschen Darstellern die künstlerische Ausbildung des Tones, als Träger und Verkünder des innersten, menschlichen Seelenlebens, des natürlichen Stimmtones bis zu jener Stufe des Gemüts-, des Gefühls- und Leidenschaftsausdruckes, kurz des Akzentes, der in Verbindung mit dem tadellos deutlich ausgesprochenen Wort erst dem dargestellten Drama seine zwingende Wirkung auf den Zuhörer sichert.

Von der Macht des Akzentes erzählt Mario Pilo in seiner Psychologie der Musik (deutsch von Pflaum) eine sehr bezeichnende Episode aus dem Leben Ernesto Rossis, des großen italienischen Schauspielers, die ich hier wiedergebe.

„In einem seiner Vorträge erzählt Giuseppe Giacosa, er habe Ernesto Rossi des längeren reden hören von einem ihm in Venetien bekannt gewordenen jungen Dilettanten, der sich rühmte, ihn weinen machen zu können, indem er ihm einfach die Darstellung einer Abendmahlzeit vorlese. Da der große Tragöde das unglaublich gefunden hatte, ging man eine Wette auf eben diese Mahlzeit ein, und, nachdem sie lang und umständlich verlaufen war, wurde der Dilettant zu gegebener Stunde dann auf die Probe gestellt: Der Anfang wurde in gleichmäßigem Tone gesprochen: die Suppe

wurde verschleiert von einem leichten Nebel, der sich beim Fisch in eine Wolke verdichtete, und er lärmte wie ein entfernter Donner bei der ersten Platte Fleisch. Bis hierher war alles nur eine der häufigen Exerzitien in expressivem Akrobatentum, denen jeder von uns tausendmal beigewohnt hatte. Aber als die Stimme, eine sehr schöne italienische Stimme, begonnen hatte, vor Furcht zu zittern und fast sich zu winden vor Schmerz, schien sie bei jeder neuen Reprise in der Tiefe der Seele Akzente einer aufrichtigen Trostlosigkeit auszulösen. Der junge Mann, bereits erregt von den internen Vibrationen der eigenen Stimme, nahm, je nachdem sie in der Luft widerhallte, die tönenden Wellen wieder auf, als kämen sie von einem, seinem Herzen teuren und in Verzweiflung versunkenen Wesen. Er erbleichte, seine Wangen verzogen sich, die Augen weinten richtige Tränen, die Brust wurde von wahrem Schluchzen gemartert. Die Worte hatten jede direkte Bedeutung verloren: mir schien, sagte Rossi, als hörte ich die angstvolle Musik einer unbekannten Sprache. Und er fügte, zwischen Ernst und Scherz hinzu, daß die großen Schauspieler den Dichtern nicht Genüge tun könnten, weil das letzte Wesen der Gefühle nicht mit dem Worte, sondern mit dem Akzente ausgedrückt werden müsse."

Wohl hat dies der italienische Tragöde zwischen Ernst und Scherz gesagt, denn er wußte wohl, ganz ernstlich gesprochen, daß die Wirkung der künstlerischen Rede nur aus der innigen Verbindung von Wort und Akzent besteht.

Hat nun ein Künstler oder eine Künstlerin von Natur aus eine glückliche Veranlagung nach beiden Seiten, sowohl der Sprachtechnik wie auch der Charakterdarstellung, und haben sie diese glücklichen Anlagen vielleicht auch entsprechend ausgebildet, so fallen sie sofort wohltuend auf und bilden eine erfreuliche und hochwillkommene Ausnahme. Der ju-

belnde Beifall einer ins Herz getroffenen entzückten Zuhörerschaft tönt ihnen allenthalben entgegen und erhebt sie bald zum Range erster Sterne am Himmel der Kunst, was natürlich und sehr erfreulich ist.

Aber wie selten verwenden sie diese glücklich erlangten Fertigkeiten im reinen Dienste der Kunst, der allein als Beispiel fruchtbringend ist für den jungen Nachwuchs, wie bald werden diese Kunstmittel zu Kunststücken verwandelt und im Interesse eines fahrenden Virtuosentums veräußerlicht und verflacht, wie bald steigen sie herab aus den höheren Regionen der Kunst in die tiefen Niederungen der durchaus geschäftsmäßigen Ausnutzung derselben, wie bald werden diese Sterne „Stars“ und Virtuosen, was sehr unerfreulich, ja betrübend ist. Sie sind dann zumeist Solospieler, sie stehen vereinzelt da, sie wollen vereinzelt dastehen, nur um desto glänzender hervorzustechen aus dem zumeist mangelhaft ausgebildeten Ensemble der übrigen Kräfte, obwohl mancher in diesem Ensemble gelegentlich wegen seiner, wenn auch rohen Natürlichkeit wohltuend absticht gegen die seelenlose Nuancenjägerei des berühmten Stars. Und ist es schon für einen Kenner der dramatischen Kunst und ihrer Darbietungen ein zwiespältiger Genuß, der die Harmonie des Kunstwerks nach beiden Richtungen, der dichterischen wie der schauspielerischen hin, vermissen läßt, einen wirklichen Künstler in einem mangelhaften und dazu noch flüchtig zusammengestimmten Ensemble zu bewundern, — man muß die Proben bei Gastspielen kennen, um diesen Mißstand in seiner ganzen Misere zu kennen, — so wird dieser vermeintliche Kunstgenuß, wenn ein „Star“ in einem ungenügenden Ensemble seine zweifelhaften oder vielmehr gar nicht zweifelhaften Kunststücke an den meistbietenden Direktor verhandelt für den einsichtigen Kenner zur Qual, für den künstlerisch

veranlagten Mitspieler zu einer martervollen Prüfung, für einen großen Teil des Publikums und den jungen Nachwuchs, der die Fehler und Mängel der Stars am ehesten aufgreift, durch das irreführende und verwirrende Beispiel zur direkten Gefahr.

In meiner Jugend hatte ich die Gelegenheit, den berühmten Charakterdarsteller Bogumil Dawison während seines längeren Gastspiels in Wien am Theater an der Wien oft spielen zu sehen. Bekanntlich hatte Dawison neben seinen großen und genialen Vorzügen die abscheuliche Manier, furchtbar durch die Nase zu sprechen. Nach acht Tagen sprach ein Teil seiner Mitspielenden auch schon durch die Nase. Auf der Galerie, im vierten Stock, wo der junge Nachwuchs thronte, unter dem auch ich zu finden war, sprach bald alles echt Dawisonisch durch die Nase. Natürlich ich auch. Die Nasalität war zur Kalamität geworden, zur Epidemie.

Um gerecht zu sein, muß man aber gerne zugestehen, daß es auch gastierende Künstler gibt, die mit vollem künstlerischen Ernste bemüht sind, den höheren Gesetzen der Kunst treu zu bleiben und ihre Kunst nicht lediglich aus geschäftlichen und gewinnsüchtigen Absichten ausüben. Aber diese sind selten. Und um abermals gerecht zu sein, muß man zugestehen, daß die Frauen hierin den Männern gegenüber einen rühmenswerten Vorrang behaupten. In den letzten Dezennien hat sich erfreulicherweise die richtige Überzeugung Bahn gebrochen, daß die „Stars-“ und „Virtuosengastspiele“ der Kunst nur Schaden stiften, es hat sich dafür die Übung eingestellt, ganze festgeschlossene Ensemblegastspiele zu veranstalten. Diese kann man vom Standpunkte der Kunst schon eher gelten lassen. Dennoch muß ich sagen, und wie ich glaube, ohne mich einer Übertreibung schuldig zu machen, daß ich einer technisch nur entsprechenden, geschweige denn

tadellosen Ausbildung eines ganzen Ensembles an den ständigen Theatern nur selten begegnet bin. Die Ursachen hierfür sind zahlreich. Zunächst die nicht genügende Anzahl technisch vollkommen vorgebildeter Darsteller und Darstellerinnen, die bei weitem nicht ausreichende Anzahl von Proben, der rasche Wechsel des Repertoires, die geringe Anzahl der Wiederholungen großer klassischer Werke. Das sind alte, eingewurzelte Schäden am deutschen Theater, denen nur eine ganz gründliche Reform abhelfen kann. So habe ich in meiner langjährigen theatralischen Beobachtung und Mitarbeiterschaft noch nie eine technisch vollkommen ausgeglichene, im Vortrag gegliederte und abgetönte, tadellose Darstellung der großen, figurenreichen Stücke wie Romeo, Macbeth, König Lear, Richard III., Julius Cäsar, Wallenstein, König Ottokars Glück und Ende, Prinz Friedrich von Homburg usw. gesehen und gehört. Ja, ich muß das gleiche sagen von einer einzigen Szene, von einem wahren Juwel der deutschen dramatischen Literatur, von der Rütliszene in Schillers Tell.

Diese Szene ist geradezu ein Stiefkind des deutschen Theaters. Freilich bietet sie in der einfachen und doch so natürlichen Würde des Volkstons, in dem so gefaßten und doch so unwiderstehlich hinreißenden Schwung und Adel der Empfindung, in der glühenden aber verhaltenen Leidenschaft, in der gemeinsamen patriotischen Begeisterung, die doch wieder zu so verschiedenem Ausdruck drängt, in der tiefen, man möchte sagen, frommen Innigkeit der bäuerischen Parlamentarier eine sehr schwierige, aber doch unaussprechlich reizvolle und dankbare Aufgabe für die Zusammenstimmung. Ich habe diese herrliche und unvergleichliche Szene noch nie in einer schauspiel-künstlerischen Darstellung gesehen, die ihrem dichterischen Werte völlig entsprochen hätte. Und ich habe sie an sehr vielen und guten Theatern gesehen. Woran liegt

das? Welche Ursachen sind daran schuld, daß sich die Schauspielkunst innerhalb eines Jahrhunderts nicht auf die Höhe der Dichtkunst schwingen konnte? Wir wissen es. Es ist die Bevorzugung des malerischen, des panoramatischen Teiles und die sich daraus notwendig ergebende Zurücksetzung und Vernachlässigung des poetisch-dramatischen, des schauspielkünstlerischen, des mimischen Teils der dramatischen Kunst. Der größte Teil der Verantwortung und des Vorwurfs trifft wohl die Künstler selbst, daß sie sich in ihrer eigenen Kunst in die zweite Linie rücken lassen, daß sie sich zu Dienern machen lassen, wo sie die Herrscher sein sollten, zu lebender Staffage der Dekoration, der Maschinen, Möbel und Requisiten, auf die oft mehr Sorgfalt und höherer Wert gelegt wird als auf die Schauspieler selbst. Der Irrtum, dem sie dienen, ist seit Jahrhunderten eingewurzelt; er ist ihnen zur zweiten Natur geworden: sie schützen ihn, sie verteidigen ihn gegen jeden Andersdenkenden, sie halten ihn fest an sich wie der Trinker seine geliebte Flasche, sie glauben, ohne diesen Irrtum nicht leben zu können.

Es gereicht ihnen freilich zur Entschuldigung, daß ganz bedeutende Männer dieser irrtümlichen Anschauung durch ihre Autorität ein, wie es scheint, unerschütterliches Fundament gegeben haben. So hat Goethe in seinen Regeln für Schauspieler den Satz ausgesprochen: „Das Theater ist als ein figurloses Tableau anzusehen, worin der Schauspieler die Staffage macht.“ Ähnlich äußert sich Wilhelm Scherer in seiner Poetik: „Voraussetzung des Dramas ist, daß die Leute, die da spielen, unter sich sind, und daß nur ein guter Gott den Vorhang weggezogen hat, damit das Publikum zusehen kann.“ Zu dieser Anschauung, der ich nicht beipflichten kann, werde ich im Verlaufe dieser Abhandlung noch ausführlich Stellung nehmen.

In späterer Zeit freilich, als Goethe selbst mit dem Theater nichts mehr zu schaffen hatte, hat er sich über den Luxus an den Berliner Theatern ausgesprochen und trotz der Anerkennung, wie genau alle Absichten des Dichters zur Erfüllung gelangten, auch die Nachteile hervorgehoben: „Erst müssen die Dekorationsmaler und Maschinisten, die dem Publikum nichts Neues mehr bieten können, das Publikum von dem Prunk bis zum Ekel übersättigt haben, dann wird man zur Besinnung kommen.“ — So sind die Künstler in ihrem eigensten Berufe Opfer dieses grundfalschen Systems geworden, sie wenden ihre vielfach schönen und reichen Kräfte nicht in richtiger Weise an, oder vielmehr muß man sagen: sie werden durch dieses System, durch diese erkünstelte Theorie von der richtigen Verwendung ihrer Kräfte abgehalten. Aber sie, die Schauspieler und ihre geistigen Leiter und Führer, die Regisseure, sollten sich nicht von irrtümlichen Theorien abhalten lassen, und wenn sie auch von Autoritäten stammen, und sollten sich durch eigenes Denken und Besinnen zu einer selbständigen Auffassung ihres Berufes und ihrer Kunst durchringen, um so zur Erkenntnis der wahren Absicht des Dramas zu gelangen. Sagt doch Goethe selbst, der das Wort gesprochen hat, daß das Theater ein figurloses Tableau wäre, in dem der Schauspieler die Staffage zu bilden hätte, in der Einleitung in die Propyläen: „Eines der vorzüglichsten Kennzeichen des Verfalles der Kunst ist die Vermischung der verschiedenen Arten derselben. Die Künste selbst, so wie ihre Arten, sind untereinander verwandt, sie haben eine gewisse Neigung, sich zu vereinigen, ja sich ineinander zu verlieren; aber eben darin besteht die Pflicht, das Verdienst, die Würde des echten Künstlers, daß er das Kunstfach, in welchem er arbeitet, von andern abzusondern, jede Kunst und Kunstart auf sich selbst zu stellen und sie aufs möglichste zu isolieren wisse. Der echte,

gesetzgebende Künstler strebt nach Kunstwahrheit, der gesetzlose, der einem blinden Trieb folgt, nach Naturwirklichkeit; durch jenen wird die Kunst zum höchsten Gipfel, durch diesen auf ihre niedrigste Stufe gebracht.“ Denn darüber täusche man sich nicht, die Erhebung und die Umgestaltung und Neuschaffung des Theaters und der dramatischen Kunst kann nur von den dramatischen Künstlern selbst ausgehen, — „der Menschheit Würde ist in eure Hand gegeben, sie sinkt mit euch, mit euch wird sie sich heben,“ — sie ist nicht vom Publikum, von der gelehrten Kritik, oder von der Presse, nicht von Mäcenen, nicht von den Höfen, auch nicht vom Staate oder den Städten oder gar von der Polizei zu erwarten.

Man mißverstehe mich nicht. Gerade den Fürsten, den Höfen, den Städten gegenüber hat die deutsche dramatische Kunst allen Grund zur Dankbarkeit. Nirgends haben die Fürsten und die Städte eines Landes so große und reiche Geldmittel für das Theater aufgeboten und aufgewendet wie in Deutschland. Aber diese Aufwendungen steigen durch die stets zunehmende Prunksucht und Ausstattungsmanie schier ins Bodenlose und Unermeßliche, so daß auch diese, gewiß in bester Absicht erschlossenen und reichlich fließenden Quellen an den Grenzen ihrer Leistungsfähigkeit anlangen. Ist es nicht erschreckend, muß es nicht zu ernsthafter Einsicht mahnen, daß, je reichlichere fürstliche oder städtische Geldmittel angewendet werden, je prächtigere Bauten von Theatern durch die Gunst der Fürsten und der Städte entstehen, je mehr Glanz und Pracht in der Ausstattung aufgeboten wird, das Defizit, der Fehlbetrag, diese Crux und Geißel des modernen Theaters in wahrhaft gespenstigem Umfange wächst und schwillt? Und das alles, ohne der rechten Kunst zu dienen. Diese reichen Mittel, mit denen

so viel Gutes und Schönes zu leisten wäre, werden eben in falscher Weise verwendet. Dagegen sollten die einsichtsvollen dramatischen Künstler Einspruch erheben; sie sollten ihrer besseren Überzeugung furchtlos beredten Ausdruck geben. Denn wer soll wissen, was der dramatischen Kunst frommt, wenn es die dramatischen Künstler nicht wissen? Denn so gewiß die dramatische Kunst nur durch die dramatischen Künstler wieder erhoben und zur Blüte gebracht werden kann, so gewiß verfällt sie nur durch die Künstler, wenn sie verfällt; so gewiß der dramatische Künstler als solcher, und mit ihm seine Kunst unrettbar verloren ist, der sich sein künstlerisches Urteil nach dem Geschmack der großen Menge bildet, so gewiß gewöhnt sich das große Publikum leicht und schnell an das Rohe und Gemeine, wenn man es ihm bietet, aber ebenso gewiß ist es auch für das Edle und Gute zu gewinnen — freilich dann nicht so leicht und schnell. Schillers Worte klingen wie Hammerschläge an die künstlerischen Gewissen; „Es ist nicht wahr, was man gewöhnlich behaupten hört, daß das Publikum die Kunst herabzieht; der Künstler zieht das Publikum herab, und zu allen Zeiten, wo die Kunst verfiel, ist sie durch die Künstler gefallen. Das Publikum braucht nichts als Empfänglichkeit, und diese besitzt es. Es tritt vor den Vorhang mit einem unbestimmten Verlangen, mit einem vielseitigen Vermögen. Zu dem Höchsten bringt es eine Fähigkeit mit; es erfreut sich an dem Verständigen und Rechten, und wenn es damit angefangen hat, sich mit dem Schlechten zu begnügen, so wird es zuverlässig damit aufhören, das Vortreffliche zu fordern, wenn man es ihm erst gegeben hat.“ Darum ist der Niedergang der Kunst des gesprochenen Schauspiels hauptsächlich den Künstlern zur Last zu legen, trotz aller, gerechterweise aus der Geschichte nicht nur des deutschen, sondern des europäischen Theaters

abzuleitenden Entschuldigungen. Aber eben auch aus der Geschichte ist die Belehrung und Ermutigung zu einer gedeihlichen Umformung des Theaters zu schöpfen. So sagt Robert Prutz in seinen Vorlesungen über die Geschichte des deutschen Theaters: „In dem Spiegel der Vergangenheit sind die Taten der Zukunft vorgebildet: nur aus einer deutlichen und vorurteilsfreien Einsicht in dasjenige, was vor uns gewesen, in die Stadien, die wir durchlaufen, die Epochen, die wir zurückgelegt, vermögen wir ein freies Bewußtsein zu gewinnen, über den Standpunkt, auf welchen wir uns im Augenblick befinden, sowie über die Forderungen, die wohlberechtigten, welche die Zukunft an uns, wir an die Zukunft zu richten haben. Überall, bei allem, was wir beginnen, in allen Unternehmungen der Kunst, der Wissenschaft, des Lebens, immer und überall, sei es der Stern des Bewußtseins, die Sonne freier historischer Erkenntnis, die uns leitet! Wir landen gleich Odysseus, ja; aber nicht vom Sturm getrieben, nicht schlafend, wie er: sondern wachend sollen wir landen, und die Segel, die uns tragen, seien gespannt von unserer eigenen Hand!"

Aber wer soll wissen, wie die eigene Kunst auszuüben ist, — ich wiederhole es, — wenn es die Künstler und ihre Führer, wenn es die Schauspieler und ihre Regisseure nicht wissen, ja, häufig nicht wissen wollen?

Was sind nun bei uns die landläufigen bisherigen Fehler der sogenannten Regie, welche in Szene setzt? So fragt Heinrich Laube in seinem Buche über das Wiener Stadttheater und gibt die folgende Antwort: „Die Oberflächlichkeit ist es, der Mangel an Geist, der Mangel an gestaltender Fähigkeit. Nicht, wie man gerne glaubt, der Mangel an Fleiß. An Fleiß fehlt es heutigen Tages just nicht beim deutschen Theater und bei den Regisseuren des-

selben. Aber auch viele der Besseren bringen nichts weiter zustande als Mosaikarbeit, weil ihnen Geist und poetische Fähigkeit abgeht. Sie üben einzelnes mit übertriebenem Nachdruck durch, ohne zu wissen, welche Bedeutung das einzelne fürs ganze hat, sie überhäufen die Vorstellung mit Äußerlichkeiten, welche den Charakter und Geist des Stückes zudecken, — sie sind Mosaikarbeiter." In einem Briefe vom 16. November 1837 schreibt Immermann an Eduard Devrient: „Die gewöhnlichen Herren Regisseure haben aber darin eine ganz eigene Genialität, wo sie ein Fünkchen Poesie wittern, gleich durch irgendein Arrangement einen nassen Sack darauf zu werfen, daß der Brand ja nicht um sich greife." Nein, die Kunst eines völlig durchgebildeten Ensembles, das auch den feinsten und zartesten, mithin auch tiefsten Absichten des Dichters entspräche, ist im Hinblick auf die großen, figurenreichen, in der Handlung komplizierten Werke, die schon Aristoteles die poetisch schöneren nennt und hierin, man möchte sagen voraussehend, in der Beurteilung Shakespeares mit Lessing und Schiller übereinstimmt; die Kunst des Ensembles ist noch eine Kunst der Zukunft in Deutschland. Sie ist indessen wohl zu erhoffen. Wir haben diese Kunst schon in sehr hohem Grade erreicht auf dem Gebiete des bürgerlichen Schauspiels, des Zimmerstückes in seinen mannigfaltigen Ausgestaltungen; freilich ist das Zimmerstück, das heutzutage die Bühne beherrscht, nur ein kleiner Ausschnitt aus dem großen Kreise der Kunst, der Welt, kurz der Stoffwelt des Dramas. Es richtet sich auch zumeist, namentlich in seinem französischen Typus und dessen Nachahmungen, mehr an den Verstand des Zuhörers als an seine Phantasie, wie es auch seinen höchsten Triumph sucht in der scharfsinnigen, witzigen, rein verstandesmäßigen Kombination und Überraschung. Das muß schon ein echter und

großer Dichter sein, der durch das Zimmerstück das große Schwungrad der Phantasie in Bewegung setzt.

Schöne Beispiele haben uns in dieser Gattung unsere Klassiker und auch einige neuere Dichter gegeben. Gleichwohl würde eine ausschließliche Pflege des Zimmerstückes, wie es bei den Franzosen schon merklich der Fall ist, die dramatische Stoff- und Ideenwelt gar sehr beschränken, während doch das höhere Drama eines großen Volkes das ganze unermeßliche Gebiet seiner eigenen Geschichte, ja der Geschichte der Welt, seines ganzen Lebens, nicht bloß im Zimmer, sondern seines ganzen Lebens in seinen vielfachen Beziehungen zur Natur und seinen geistigen Betätigungen und Vorstellungen umfassen soll. Wie Goethes Theaterdirektor sagt:

„So schreitet in dem engen Bretterhaus
Den ganzen Kreis der Schöpfung aus,
Und wandelt mit bedächt'ger Schnelle
Vom Himmel durch die Welt zur Hölle."

Obwohl ich sonst meine ästhetischen Anschauungen nicht mit Aussprüchen gerade dieses „Herrn Direktors" stützen möchte. Immerhin sind aber der Regisseur und seine schaffenden Künstler in diesen Stücken weniger gestört durch das Hin und Her der Dekorationen, Maschinen, Beleuchtungen, — das große und kleine Himmelslicht, die Sterne, Wasser-, Feuer-, Felsenwände und Tier und Vögel, von denen der obenzitierte Direktor redet, — und können sich mit mehr Zeit und mit ungeschwächter und unabgelenkter Kraft der schauspiel-künstlerischen Ausarbeitung des dichterischen Stoffes widmen. Solche Vorstellungen haben gerade in der Gesamtheit der schauspiel-künstlerischen Wiedergabe eine hohe Stufe der Vollendung erreicht. Es kommt denn auch dazu, daß Stücke dieser Art öfter wiederholt werden

können, wodurch sich dann durch das häufigere Zusammenspiel der Darsteller eine feiner empfundene Kunst des Ensembles einstellt; wenn nicht, was leider auch oft, namentlich in großen Städten bei sehr zahlreichen Wiederholungen derselben Stücke der Fall zu sein pflegt, eine Vergröberung, eine Verzerrung der Darstellung zutage tritt.

Diese Erscheinung gibt L. Becq de Fouquières, einem sehr feinsinnigen französischen Ästhetiker, in seinem Buche „L'art de la mise en scène, essai d'esthétique théâtrale“ zu einer sehr bemerkenswerten Ausführung Veranlassung. Diese ist nun wohl aus französischen Verhältnissen hergeleitet und mit französischen Beispielen begründet, aber da sie auch deutschen Erfahrungen entspricht, namentlich in den großen und größten Städten Deutschlands und an den subventionierten Hof- und Stadttheatern, so kann sie auch uns zur Belehrung und Aufklärung dienen.

L. Becq de Fouquières sagt: „Ist ein Stück erst einmal gegeben, d. h. ist es durch eine sorgfältige Inszenesetzung zur Darstellung gebracht, so sollte die Gesamtheit der Inszenesetzung, namentlich das Zusammenspiel keinen Veränderungen mehr unterworfen werden; es ereignet sich aber beinahe stets, daß, wenn ein und dasselbe Stück viele Wiederholungen hintereinander erlebt, die Schauspieler zumeist der Versuchung nicht widerstehen können, die darstellerische Wirkung ihrer Rollen zu vergröbern, sie werden hierin zumeist durch den Beifall des Publikums ermutigt, dessen Feinfühligkeit in dem Maße abnimmt, als die Anzahl der Wiederholungen des betreffenden Stückes zunimmt. Da jedoch nicht alle Rollen eines Stückes eine Vergröberung in diesem Sinne in gleicher Weise zulassen, da auch nicht alle Schauspieler dieser durch den Beifall des Publikums hervorgerufenen Versuchung in gleicher Weise nachgeben, so entsteht für

das Stück die sehr bemerkenswerte Tatsache, daß dasselbe in dem Maße, als die Wiederholungen zunehmen, sein ursprüngliches Gepräge und das harmonische Gleichgewicht verliert, welches aus der Zusammenstimmung seines inneren Wertes und seiner darstellerischen Wirkung durch die Inszenesetzung bewirkt worden ist. Mit einem Wort, das dargestellte Werk verliert und leidet durch die Umbildung, die sich langsam vollzieht, und wenn die gegenwärtige Direktion augenblicklich einen Gewinn daraus zieht, so geschieht es zum Nachteil der künftigen Direktoren, und im eigentlichsten Sinne zum Nachteil der dramatischen Kunst.

Im allgemeinen lassen sich die Männer viel leichter dazu verleiten die darstellerische Wirkung ihrer Rollen zu vergröbern als die Frauen; dies beruht ohne Zweifel darauf, daß die Frauen in einem viel höheren Grade die Gabe der Nachahmung, der Nachempfindung und der künstlerischen Aneignung besitzen, während die Männer durch einen ungleich stärkeren Trieb der künstlerischen Betätigung, der sehr schwer zurückzuhalten ist, gedrängt werden, die ursprünglichen Wirkungen ihrer Rollen zu vergrößern, zu verstärken, auf die Spitze zu treiben oder in denselben Rollen neue Wirkungen zu versuchen, wodurch sie sich künstlerisch viel eher abnützen. Ein sehr bemerkenswertes Beispiel hierzu hat mir „Die Welt, in der man sich langweilt", von Pailleron gegeben, ein Stück, das über 200 Aufführungen erlebt hat. Die Spannkraft der männlichen Darsteller hat sehr bald nachgelassen, die ersten Darsteller der verschiedenen Rollen sind durch andere ersetzt worden, die sich aber ebensobald abgenützt haben. Nach den eben vorhergesagten Ursachen dieser Tatsache ist ihnen daraus wahrlich kein Vorwurf zu machen, da es leicht zu erklären ist. Die weiblichen Darsteller hingegen, welche ihre Rollen, die sie bei der ersten Aufführung

kreiert hatten, auch bis zur letzten Vorstellung ohne Unterbrechung beibehalten hatten, haben nicht nur der Versuchung widerstanden, die Wirkungen ihrer Rollen zu übertreiben, sie haben sich auch die wahrlich nicht geringe Anerkennung erworben, ihre Darstellung bis zur letzten Vorstellung in derselben Reinheit und Vollkommenheit zu erhalten, die sie in den ersten Vorstellungen gezeigt hatten.

Ein aufmerksamer Direktor wird ohne Zweifel die Neigung der Künstler, die darstellerische Wirkung eines Stückes durch die Vergröberung ihrer Rollen zu vergrößern, sehr bald erkennen, aber abgesehen davon, daß es in der Tat nicht leicht ist, einer solchen Bewegung, die sich überdies nur sehr langsam vollzieht, Einhalt zu tun, sind die Entschließungen, die ein Direktor in einem solchen Falle fassen muß, sehr schwierig, mißlich und verwickelt. Auf der einen Seite ist es offenbar eine Versündigung gegen das Genie des Dichters, auch die leiseste Veränderung des schauspiel-künstlerischen Wertes der Darstellung seines Werkes — die keine Verbesserung ist — zuzugeben. Auf der anderen Seite ist dieses künstlerische Opfer, welches der darstellerischen Wirkung gebracht wird, wohl geeignet, die Anziehungskraft eines dramatischen Werkes zu vergrößern, wodurch wieder nach und nach ein immer größerer Kreis von Zuschauern herangezogen werden kann, ein, an sich edles Werk der Kunst, in ihrer Weise kennen und schätzen zu lernen. Aber wenn wir es recht besehen, gibt es für dieses künstlerische Opfer eine Kompensation, einen Ausgleich, den uns die gegenwärtige soziale Gestaltung Frankreichs selbst darbietet. Die große Revolution hat die Barriere niedergerissen, die früher die einzelnen Gesellschaftsklassen voneinander trennte. Frankreich ist heute eine Demokratie. Die ärmeren Klassen streben danach, sich dieselben Genüsse und Ver-

gnügungen zu verschaffen, die den Wohlhabenden zugänglich sind, und man kann wohl sagen, daß sich seit dem Ende des vorigen Jahrhunderts das theaterbesuchende Publikum verhundertfacht hat. Es sind heutzutage nicht allein viel mehr Theater nötig, um diesem Bedürfnis zu genügen, auch ein und dasselbe Stück, das früher nur 25 oder 50 Wiederholungen erlebt hat, bringt es heute leicht zu 100 oder auch zu 200 Wiederholungen, und doch erschöpft auch diese große Anzahl von Vorstellungen den Erfolg oft nur augenblicklich.

Es stellt sich somit die Notwendigkeit heraus, der großen Menge zu gefallen, und sie anzuziehen; aber das kann nur wieder mit erheblichen künstlerischen Opfern geschehen. Das zu erreichende künstlerische Ideal sinkt merklich in dem Maße, wie die Zahl der Zuschauer wächst, deren Beifall man zu erringen strebt. Es ist gewiß im allgemeinen und verhältnismäßig doch nur eine kleine Anzahl von wahren Kunstfreunden, die so empfänglich und gebildet sind, daß sie die strenge Schönheit eines ernsten Kunstwerks ohne Nebenbedingungen in sich aufnehmen können. Es gewährt dafür nun wohl einigermaßen einen Ersatz, wenn man die Menge, sei es auch um den Preis einiger künstlerischer oder vielmehr nicht künstlerischer Zugeständnisse, anziehen will, um ihr durch die Lockungen eines leichter faßlichen Vergnügens den Genuß eines höheren Kunstwerks zugänglich zu machen, daß man trotz alledem, in so bedingter Weise es auch geschehen mag, doch die künstlerischen Neigungen und Ziele der Menge erhöht und läutert. Sinkt nun auch das hohe Ziel der Kunst in etwas, so müssen wir einen Ausgleich darin finden, daß die Kunstneigung in breitere Schichten des Volkes getragen wird, und daß sich dadurch wieder das allgemeine Niveau der geistigen Bildung in gewissem Sinne hebt. Somit wäre es nicht statthaft, diesen Ausgleich zu vernachlässigen, ja, es

wäre sogar widersinnig, ihn nicht zu suchen. Aber wenn wir uns auch wegen der künstlerischen Opfer für die Niedrigerstellung unseres Ideales durch den Ersatz trösten können, daß wir den Samen höherer Bildung und künstlerischer Neigung in weitere und breitere Schichten des Volkes tragen, so darf dies doch auch nur unter der Bedingung geschehen, daß wir den höchsten Gipfelpunkt, den die Kunst schon erreicht hat, niemals aus den Augen verlieren, daß wir bestrebt bleiben, ihn wieder zu erreichen, wenn auch vielleicht auf einem anderen Wege, und daß wir uns stets der Anstrengungen und der Wege bewußt bleiben, die uns wieder zu ihm emporführen können.

Wenn es auch somit den Privattheaterdirektoren zu verzeihen ist, daß sie künstlerische Opfer bringen, um größere Massen heranzuziehen, so erscheint es dann um so mehr als die Pflicht der subventionierten Direktoren, so viel ihnen nur möglich ist, die Kunst in ihrer Reinheit und Integrität zu erhalten und dem Wunsche zu widerstehen, den rohen Instinkten des großen Publikums zu sehr zu schmeicheln. Zieht ihnen auch die Erfüllung dieser Pflicht finanzielle Verluste zu, so sollen sie eben in der Subvention des Staates, der Behörden, einen Ersatz dafür finden. Ein subventionierter Direktor, also ein Direktor, der bis zu einer gewissen Grenze für seine finanziellen Verluste durch den Staat entschädigt wird, hat demnach die Pflicht, die Kunst nicht dem Wunsche preiszugeben, soviel Geld wie möglich zu verdienen. Er muß es sich angelegen sein lassen, den inneren Wert der dramatischen Werke, die er aufführt, so vollkommen als möglich in die Erscheinung zu bringen, ihren darstellerischen Wert und ihre schauspiel-künstlerische Wirkung bis zur Vollkommenheit zu entwickeln, wobei er streng darauf sehen muß, daß der Geist des Zuschauers durch nichts von dem haupt-

sächlichsten Gegenstand seiner Aufmerksamkeit abgelenkt werde. Ferner muß er die Darsteller verhindern, die allgemeine Harmonie des Werkes dadurch zu stören, daß sie in der vorhin besprochenen, empfindlichen Weise den darstellerischen Wert ihrer Rollen vergröbern. Er muß, mit einem Worte, bestrebt sein, den Beifall des Publikums zu verdienen, aber er darf diesen nicht als das höchste Ziel seiner Bestrebungen betrachten und muß durchaus wählerisch sein in der Auswahl der Mittel, durch die er ihn erringen kann. Er muß seine Ehre und seinen Ruhm darein setzen, zuweilen dramatische Werke aufzuführen, die voraussichtlich nur einem kleinen, aber empfänglichen und gebildeten Kreise des Publikums gefallen können. Denn dieser kleine erleuchtete Kreis, den jede Nation besitzt, hat hier nur die Bestimmung, die Zahl seiner Angehörigen und Mitglieder nach und nach durch den Zuwachs derjenigen zu vermehren, die ihm durch die täglich steigende künstlerische Erziehung und Bildung zugeführt werden. Wer also für diesen kleinen Kreis wirkt und arbeitet, wirkt für alle, für die gesamte Nation, er bekämpft die Unbildung und den schlechten Geschmack, er erweckt die feineren und besseren künstlerischen Neigungen der großen Menge, indem er sie für höhere künstlerische Genüsse und Ideale empfänglich macht.

Bedauerlicherweise werden die Pflichten, die dem Leiter eines subventionierten Theaters obliegen, von der großen Menge zumeist falsch verstanden. Ein großer Teil des Publikums ist der Meinung, daß die Subvention dem Theater nur darum gegeben wird, um alle Inszenesetzungen nur so glänzend wie möglich auszustatten. Wir haben aus den vorhergehender Ausführungen entnommen, daß das gerade Gegenteil zutreffend ist. Was also die Stellung eines subventionierter Theaterleiters schwierig macht, ist, daß er ge-

nötigt ist, gegen die Vorurteile der großen Menge anzukämpfen, wobei er nicht sicher ist, daß seine Intentionen richtig gewürdigt und erkannt werden, und daß man in seiner Tätigkeit nicht gerade das am heftigsten tadelt, was das größte Lob verdient hätte."

VI.

Wir wissen nun, daß einer der wichtigsten und hauptsächlichsten Gründe, warum für die große Tragödie eine solche ausgeglichene, technisch und geistig vollendete, kurz, tadellose Kunst des schauspielerischen Ensembles nicht erreicht werden kann, die überwiegende Betonung der Außenseite des dramatischen Gedichtes ist, mit allen ihren verhängnisvollen und nachteiligen Folgen. Aber es gibt noch andere Gründe. Einer der merkwürdigsten in der Geschichte der Beurteilung der kulturellen Aufgabe des Theaters ist das Vorurteil, daß das Theater in seinem Verhältnisse zur Poesie, aber nicht etwa zur epischen, lyrischen, rhetorischen oder didaktischen, nein, zur dramatischen Poesie in einem Gegensatze steht. Dieses Vorurteil ist der Vater des Strichs; aber des ungerechtfertigten Strichs, nicht des vernünftigen. Als ob die Poesie auf dem Theater nur wirksam sein könnte, wenn sie sich im schlechten Sinne theatralisch gebärdete; somit sich bloß auf das Theatralische beschränkte; sich also von sich selbst, von der Poesie, von der dramatischen Poesie loslöste, also ein theatralisches Theater bildete, das weder poetisch noch dramatisch wäre. Das ist denn auch die Folge. Das haben wir auch in der Tat sehr häufig. Das schlechte Theatralische, das Theatralische der übertriebenen äußeren Wirkung in Ton, Sprache und Gebärde, das Theatralische im Raume, das Theatralische der Malerei und seiner übeln Folgen. Wäh-

rend das gute Theatralische, das Theatralische der Zeit, das Theatralische der poetischen Rede und des gesprochenen Wortes nur in Bruchstücken, ich möchte sagen, in zusammengeschobenen und zusammengedrängten Handlungsspitzen zugelassen wird, die einen psychischen und dialektischen Aufbau nicht haben. So weit hat uns die Ausstattungsbühne in der landläufigen praktischen, ja auch in der ästhetischen Schätzung des Theaters gebracht, daß als die natürlichste Verbündete, ja als der unentbehrliche und hauptsächlichste Reiz des Dramas die Malerei, die Maschinerie, der äußere Apparat angesehen wird und von der Poesie nur die Wirkung, nicht das Wirkende im Sinne des Sichgestaltens, sondern, wenn ich mir dieses Wort erlauben darf, das „Gewirkte", das Gewordene, nicht das Werdende, das Entstehende, was doch in der Nachahmung des Lebens und der Handlung das Dramatische ist, auf dem Theater als zulässig erscheint.

Für die Entwicklung hat niemand mehr Geduld, gleich ist alles zu lang. Aber Ungeduld ist sehr häufig ein Kennzeichen von Oberflächlichkeit und Leerheit des Gemüts, sie ist ein ungeeigneter Zustand für die Aufnahme künstlerischer Eindrücke und für die Empfängnis des Schönen. Das Publikum will sehen, immer sehen, und nicht hören. Musik noch eher. Aber das arme, schlichte gesprochene Wort muß sich auf dem malerischen Theater sehr seines Lebens wehren. Als ob nicht das gesprochene Wort das Vehikel des dramatischen Impulses wäre, wie Vischer sagt, als ob nicht alles echt Dramatische immer zugleich poetisch, freilich im verschiedenen Grade und auch theatralisch im besten Sinne wäre. Während wohl, ich gebe es zu, das Poetische nicht immer und das Theatralische erst recht nicht immer dramatisch ist. Dramatisch ist eine Wirkung, die eine Ursache hat und theatralisch ist ein Effekt, der keine Ursache hat.

Dies alles soll nur dartun, daß Poesie und Theater keine

Gegensätze sind. Das wahre Gesetz der dramatischen Kunst ist die innigste Durchdringung des Poetischen und des guten Theatralischen, daß beide ihre Eigenheit verlieren und das Poetische zugleich das Schauspielerische, das Theatralische zugleich das Poetische wird, denn Theaterwirkung und Poesie sind in der Tat nicht Gegensätze. Die vollkommenste dramatische Kunst wird die sein, wo Poetisches und Schauspielerisches zu Einem wird, wo beides in seinen Wirkungen zusammenfällt. Das sind Aussprüche Otto Ludwigs, die er wieder auf Lessing zurückführt, indem er nachweist, daß die Poesie, die der Theaterwirkung fremd oder gar mit ihr unverträglich, eben keine dramatische sei, und daß das echt Bühnengerechte eben nichts anderes sei als die natürliche Gestalt der dramatischen Poesie — das echte Bühnengerechte! — denn er macht uns wohl klar, daß es auch ein falsches gebe, bestehe es nun in bloß äußerlichem Schmucke der Szene für das Auge, in volltönender lyrischer Rhetorik für das Ohr, in einem bloß dichterischen Effekte, wo vorübergehend oder schlimmer gar für die Dauer des ganzen Stückes der Schauspieler zum bloßen Deklamator wird, oder endlich in willkürlich eingelegten schauspielerischen Effekten, in denen der Schauspieler sich eigenmächtig losmacht von der Hand des Dichters, um auf Kosten des Ganzen zu wirken.

Die dramatische Kunst ist, wie oben gesagt, ein Ergebnis der gegenseitigen, innigsten Durchdringung der beiden Künste, der Poesie und der Schauspielkunst; sie verlangt vom Dichter wie vom Schauspieler Selbstentäußerung, Hingebung an die gemeinsame Aufgabe; der Dichter darf nicht so eitel sein, auf Kosten des Schauspielers, dieser nicht auf Kosten des Dichters glänzen zu wollen. Dadurch würde das Wesen der dramatischen Kunst aufgehoben und beide Künste dem Verfalle entgegengeführt.

Und damit sind wir zu dem zweiten, verhängnisvollen Grund gekommen, warum das Ideal eines vollkommenen, eines schauspielkünstlerisch vollendeten Zusammenspiels für die großen Werke so schwer zu erreichen ist. Es ist diese Vollkommenheit auch deswegen so schwer zu erreichen, weil sie mit einer psychischen Beschaffenheit des Bühnenkünstlers zusammenhängt, die in seinem Beruf ihre Wurzel und ihren Keim hat; die sich durch die Ausübung seines Berufes nach ihrer legitimen Seite als brennender, aber berechtigter Ehrgeiz entwickelt; die sich aber in der Überschreitung der zu gleicher Zeit von sittlicher Kraft und von vernünftiger Einsicht zu ziehenden Grenzlinie als eine schwere, psychische Erkrankung darstellt und sich nun als grenzenlose Eitelkeit und als künstlerischer und persönlicher Egoismus kennzeichnet. Diese beiden höchst betrübenden Erscheinungen stiften nun sowohl den von diesen Übeln befallenen Bühnenkünstlern selbst, wie der dramatischen Kunst überhaupt, ganz unberechenbaren Schaden.

Stellt man nur einige der Urteile zusammen, die führende Geister über die Bühnenkünstler abgegeben haben, so wären sie in ihrer Härte und Bitterkeit in einem Grade betrübend, daß nichts als die hoffnungsloseste Resignation übrigbliebe, wenn man die Bühnenkünstler nicht aus einer langjährigen Beobachtung auch von ihrer guten und besseren Seite kennen lernte, die wieder zur Hoffnung erhebt und zu tröstlichem Ausblick ermutigt. Denn das Theater muß nicht für immer „ein gestoppeltes und gestückeltes Wesen“ bleiben, wie Serlo in Goethes Wilhelm Meister sagt, dem der begeisterte Wilhelm aber sogleich antwortet: „Ist! — aber muß es denn auch so bleiben, muß denn alles bleiben, was ist? Überzeugen Sie mich ja nicht, daß Sie recht haben.“ Es ergibt sich auch aus der vorurteilsfreien und aus der Tiefe ge-

schöpften Betrachtung der Bedingungen, unter denen die Bühnenkünstler ihren aufwühlenden und nervenzerstörenden Beruf auszuüben haben, daß diese psychischen Berufskrankheiten — denn als solche müssen sie wohl bezeichnet werden — eine sehr triftige Erklärung, wenn auch nicht völlige Entschuldigung finden, und es erhellt aus dem leuchtenden Beispiel derjenigen deutschen Bühnenkünstler, die uns die Geschichte des Theaters nennt, aus der künstlerischen Bedeutung einzelner, die uns die Gegenwart zeigt, und die wir doppelt verehren müssen, endlich aus der ursprünglichen Veranlagung vieler, die nur in richtiger Weise zu pflegen wäre, daß die edlen Tugenden der Selbstkritik, der Selbstbeherrschung, die hohen Eigenschaften sittlicher Kraft und künstlerischer Einsicht, wie sie einstmals dem deutschen Bühnenkünstler eigneten, auch von den Lebenden, den Gegenwärtigen und den Zukünftigen wohl zu erhoffen sind. Diese tüchtigen Kräfte und Eigenschaften liegen als Keime in der Seele jedes zum echten Künstler Veranlagten, eine wirklich rechte, durchaus ernste, unerschütterlich auf das Große, Bedeutende, Geistvolle im Gebiete des Schauspiels gerichtete künstlerische Unternehmung würde sie nach meiner Kenntnis der Veranlagung des deutschen Bühnenkünstlers sicher zur Entfaltung bringen. Diese Kräfte sind vorhanden, sie liegen in den Seelen, wie der Samen in der Erde ruht, sie harren nur der Pflege, der Entwicklung und der Betätigung. „Wer sie heraus kann reißen, der hat sie“, wie Albrecht Dürer von der Kunst sagt; sie sind geweckt durch den allgemeinen geistigen Drang und Bildungstrieb der Künstler, der sich immer mehr vertieft, sie ermutigen zur Hoffnung auf eine vernunft- und kunstgemäße Umgestaltung der deutschen dramatischen Bühne; sie zeigen am Horizont des rezitierenden Schauspiels einen verheißungsvollen hellen Streifen mor-

gendlichen Lichtes, der ahnen läßt, daß Wilhelms idealer Sinn weiser und klüger ist als Serlos nüchterner Verstand, sie steigern in der kunstliebenden Seele des deutschen Künstlers und Kunstfreundes die Hoffnung zur Gewißheit, daß „nicht alles bleiben muß, was ist", und daß die Erfüllung der heißen Sehnsucht nach einem Theater höheren Stiles, das der Tiefe des Gemütes und des Geistes des deutschen Volkes entspricht, wohl im Bereiche menschlicher Kräfte liegt.

Welchem Freunde der Bühnenkünstler und der Schauspielkunst sind nicht die treffenden Worte Hamlets an die Schauspieler bekannt, in denen der königliche Freund der Mimen eigentlich in kurzen Strichen eine zusammengedrängte Theorie der ganzen Kunst gibt? Man weiß in der Tat nicht, was man mehr bewundern soll: ihren messerscharf zugespitzten praktischen Wert oder ihre poetisch-notwendige Vernietung mit der Handlung des Dramas! Wahrlich, das sind „Regeln für Schauspieler", die geradezu aus der poetischen Idee des Dramas geschöpft sind. Auch Shakespeare erkennt schon die verderblichen Folgen der Eitelkeit und des unkünstlerischen Sichvordrängens, Heraustretens, der Übertreibung, des Egoismus. Auch er schon beschwört sie, den Bund des Dichters und des Schauspielers, der die Basis des poetisch-dramatischen Kunstwerks ist, nicht einseitig zu lösen und nicht dem Unwissenden zur Lust, sondern dem Einsichtsvollen zur Zufriedenheit zu spielen, da der Tadel von einem solchen, die Schätzung eines ganzen Schauspielhauses voll von andern überwiegen muß. Das einzige Wort „Mäßigung" bezeichnet mit einer poetisch-philosophischen Divination die sprossende Wurzel, aus der der herrliche Baum seiner eigenen, hohen Kunst herauswuchs. Er bezeichnet damit die Tiefe und Einheit des Inhalts, die Freiheit der äußeren Form, die Durchsichtigkeit und klare Faßlichkeit

der mimischen Darstellung auf seiner Bühne, auf der es nichts Wesentliches anzuschauen gibt, als das Werk des Dichters und die Kunst des Schauspielers. Denn Einfachheit und Faßlichkeit, Einheit, Klarheit und Tiefe sind in dem zerstreuenden Tumulte der aufgebotenen Äußerlichkeiten der Ausstattungsbühne nicht möglich. Das Wort „Mäßigung“, in jedem Sinne zu deuten, müßte als Motto prangen über der Eingangspforte des Schauspielhauses, daß sich vorsetzt, Shakespearesche Werke im Sinne des Dichters zu spielen.

Es ist bekannt, daß Lessing sein in der Ankündigung zur hamburgischen Dramaturgie gegebenes Versprechen, das also lautet: „Diese Dramaturgie soll ein kritisches Register von allen aufzuführenden Stücken halten und jeden Schritt begleiten, den die Kunst, sowohl des Dichters als des Schauspielers tun wird,“ nicht gehalten hat. Die übergroße Empfindlichkeit einer Schauspielerin, deren Leistungen er stets in der liebenswürdigsten und anerkennendsten Weise besprochen, nur einmal in der Gestalt für eine Rolle zu groß gefunden hat, verletzte ihn so sehr, daß er diesen Teil seiner Betrachtungen, die kritische Besprechung der schauspielerischen Leistungen von da ab völlig beiseite ließ. Welch ein unersetzlicher Verlust für unsere Kunst! Wahrlich, um den Ruhm ist diese große Künstlerin, denn sie war wirklich eine, nicht zu beneiden, die Entstehung eines solchen Werkes verhindert zu haben.

Welche Erfahrungen muß Goethe mit den Bühnenkünstlern gemacht haben, wenn er seinen für Schauspielkunst und Künstler so innig begeisterten Wilhelm Meister Worte von solcher Härte und Bitterkeit sagen läßt wie diese: „Ich bin gestraft genug, erinnern Sie mich nicht, woher ich komme und wohin ich gehe. Man spricht viel vom

Theater, aber wer nicht selbst darauf war, kann sich keine Vorstellung davon machen. Wie völlig diese Menschen mit sich selbst unbekannt sind, wie sie ihr Geschäft ohne Nachdenken treiben, wie ihre Anforderungen ohne Grenzen sind, davon hat man keinen Begriff. Nicht allein will jeder der erste, sondern auch der einzige sein, jeder möchte gerne alle übrigen ausschließen, und sieht nicht, daß er mit ihnen zusammen kaum etwas leistet; jeder dünkt sich, wunderoriginal zu sein, und ist unfähig, sich in etwas zu finden, was außer dem Schlendrian ist; dabei eine immerwährende Unruhe nach etwas Neuem. Mit welcher Heftigkeit wirken sie gegeneinander, und nur die kleinlichste Eigenliebe, der beschränkteste Eigennutz macht, daß sie sich miteinander verbinden. Vom wechselseitigen Betragen ist gar die Rede nicht; ein ewiges Mißtrauen wird durch heimliche Tücke und schändliche Reden unterhalten, wer nicht liederlich lebt, lebt albern. Jeder macht Anspruch auf die unbedingteste Achtung, jeder ist empfindlich gegen den mindesten Tadel. Das hat er selbst alles schon besser gewußt! Und warum hat er denn immer das Gegenteil getan? Immer bedürftig und immer ohne Zutrauen, scheint es, als wenn sie sich vor nichts so sehr fürchteten, als vor Vernunft und gutem Geschmack und nichts so sehr zu erhalten suchten, als das Majestätsrecht ihrer persönlichen Willkür!" Ähnlich äußert sich Schiller in dem bekannten Briefe aus Weimar vom 28. April 1801 an Goethe, in dem er schreibt: „Ich will mit dem Schauspielervolk nichts mehr zu schaffen haben, denn durch Vernunft und Gefälligkeit ist nichts auszurichten, es gibt nur ein einziges Verhältnis zu ihnen, den kurzen Imperativ, den ich nicht auszuüben habe." — Auch diese Schauspieler sind nicht um den Ruhm zu beneiden, in solcher Weise von Schiller verewigt zu sein.

Und Molière, der unerschöpflich gutmütige, wenn auch etwas temperamentvolle und hitzige Direktor seiner Mitglieder, nein, nicht der Direktor, der Kamerad, der Freund, der Bruder seiner Schauspieler ruft in einem Moment der Verzweiflung im „Impromptu de Versailles“ allerdings halb im Scherz, halb ernsthaft, aber vor allem Publikum und in Gegenwart Sr. Majestät des „Roi Soleil“ aus:

„Ah, les étranges animaux à conduire que des comédiens!“, was Baudissin zart und rücksichtsvoll übersetzt mit „Ist das eine Not mit dem Schauspielervolk!“ Ich finde dagegen im enzyklopädischen Wörterbuch von Sachs-Villate als Übersetzung des Wortes animal die schmeichelhafte Steigerung: Tier, Tölpel, grober Mensch, Erzflegel und im Vocabulaire de la langue française von Charles Nodier hinter animal: Personne stupide ou grossière. Das ist schon weniger zart. Die beiden folgenden Verse aus „L'art poétique“ von Boileau sind zwar auf die Dichter gemünzt, aber sie könnten ebensogut den Schauspielern gelten, so zutreffend sind sie:

„Tel vous semble applaudir qui vous raille et vous joue
Aimer qu'on vous conseille, et non pas qu'on vous loue!“

Aber auch ausgezeichnete Theaterleiter aus neuerer Zeit finden Veranlassung zu bitterer Klage. So finden wir in Eduard Devrients Geschichte der deutschen Schauspielkunst folgende Betrachtungen über Immermanns reformatorische Bestrebungen in Düsseldorf in den Jahren 1832—37. Immermann hatte die vorherrschende Krankheit der dramatischen Kunst, das Auseinanderfallen der Darstellungen, vor Augen und wollte daher ganz richtig das nächste Heilmittel dagegen im Zusammenhalten und Binden der Darsteller an die Einheit des Gedichtes finden. Er ging von der Überzeugung

aus, daß mit mitelmäßigen Subjekten, die einem Haupte folgen, sich korrekte Darstellungen liefern lassen, die den wahren Kunstfreund zu erfreuen imstande sind, während man anderen Ortes das Gedicht durch große Talente zerfleischen sehe. Denn der Begriff der Schule sei fast verschwunden, die Besten pflegten statt der Ehrfurcht vor der Regel, nur die krankhafte Eitelkeit, ihre Willkür und ihre enge Persönlichkeit geltend zu machen. Was man Ensemble nenne, erblicke man nicht mehr ... Auch hatte Immermann nicht die Prätension, ein neues System der künstlerischen Leitung aufbringen zu wollen, er wußte, das dies von der Neuber bis zu Goethe erschöpft worden. Er sagte — und diese Worte sind vom größten Gewichte, denn sie sprechen alles aus, was über den modernen Zustand der Schauspielkunst zu sagen war —: „die Wiedergeburt der deutschen Bühne, wenn sie noch einmal erfolgen soll, ist keineswegs von einer neu zu entdeckenden Weisheit, sondern von Entschließungen moralischer Art abhängig. Die Mittel sind ganz einfach, und Intendanten und Schauspieler führen sie beständig im Munde. Aber die Ausführung ist schwer, denn sie widerspricht dem Leichtsinn, der Eitelkeit, dem Egoismus, der natürlichen Trägheit der Menschen, und darum unterbleibt sie.“ So sagt auch Friedrich Hebbel in seinem berühmten Vorwort zu „Maria Magdalena“: „Ja, ich würde erschrecken, wenn es sich anders verhielte, denn wir sollen im Ästhetischen, wie im Sittlichen, nach meiner Überzeugung nicht das elfte Gebot erfinden, sondern die zehn vorhandenen erfüllen.“

Kein Geringerer als Heinrich Laube, dessen Herz gewiß warm schlug für die Schauspieler und ihre Kunst, bricht in seinem Buche über das Wiener Stadttheater in folgende Worte aus: „Sodann räume ich den Pessimisten eine Be-

rechtigung ein wegen der Schauspieler, nicht bloß wegen der Schauspielerinnen. Auch die Schauspieler gebärden sich als Kinder der Geldepoche. Die Zahl derer wird immer geringer, welchen die künstlerische Genugtuung höher steht, als die Genugtuung durch Gage.“ Das war immer so! — ruft man. Nein! Meine Erfahrung sagt: Das war in solchem Grade nicht immer so. Und immer seltener wird der Künstler, welcher sich der kleinen Rolle unterzieht, um das Ensemble glaublich zu machen. Kleine Rollen passen nicht zu großer Gage! heißt es ganz im Sinne der Geldepoche. Am ersten war doch solches Fachgift am Wiener Stadttheater nicht zu erwarten, wo die Mitglieder nicht ohne Stolz sich bewußt waren, in einem höheren Schauspielsinn dirigiert zu werden. Und dennoch versagten auch die besseren Kräfte, auch solche, welche ich erst mühsam in die Höhe gebracht, sobald ihnen die geringste Entsagung zugemutet wurde. Das Geschlecht wird eben immer dürftiger, je mehr die bloß äußerlichen Maßstäbe der Geldwertung überhand nehmen.“

Der Kenner der deutschen Theaterverhältnisse wird mit Schmerz zugeben müssen, daß in diesen Klagen vieles der Wahrheit völlig entspricht, auch noch für unsere Tage, aber gerade er, der Kenner, wird dem Drange des Herzens nicht widerstehen können, diesen düsteren Farben erfreulichere, hellere Lichter beizufügen, die der Wahrheit nicht minder entsprechen.

Ein Blick in die Geschichte des deutschen Theaters weist uns die unvergänglich leuchtenden Namen Caroline Neuber, Konrad Ekhof, Friedrich Ludwig Schroeder auf, belehrt uns, daß unsere Kunst, die solche künstlerische und persönliche Vorbilder hat, nicht durch Eitelkeit und Egoismus, und mögen diese Verirrungen noch so verbreitet sein, ihrer hohen Bestimmung verloren gehen kann; ihr Wert ist verbürgt durch

die geschichtliche Tatsache, daß es möglich ist, ein großer Künstler und ein großer Mensch zugleich zu sein. Aber auch in neuerer und neuester Zeit, ja in der Gegenwart finden wir Vertreter unserer Kunst, Männer und Frauen, die ebenso hervorragend und bewunderungswürdig in ihrer Künstlerschaft, wie verehrungswürdig und achtunggebietend in ihrem Charakter waren und sind, und die, so wie sie dem Stande der Bühnenangehörigen zur schönsten Zierde gereichen, auch jeden andern Stand ebenso zieren würden.

Ich muß bei noch lebenden Kunstgenossen und Genossinnen der Versuchung widerstehen, Namen zu nennen, um nicht dem Verdacht der Schmeichelei zu verfallen. Einen jedoch darf ich aus der neuen Zeit des deutschen Theaters wohl nennen, der uns zu früh durch den Tod entrissen wurde. Es ist der unvergeßliche Franz Krükl, der sich durch alle die wahrhaft hervorragenden Eigenschaften seines künstlerischen und persönlichen Wesens, durch seine unvergänglichen Verdienste um die Reform der sozialen Lage des deutschen Bühnenstandes, durch die Mitbegründung der Genossenschaft deutscher Bühnenangehöriger würdig und ebenbürtig an die oben genannten illustren Ahnherren des deutschen Theaters, an Ekhof und Schröder, anreiht. Solange die Bühne noch solche Charaktergestalten hervorbringt, darf uns um ihre Zukunft nicht bange sein. Aber nicht bloß in den hohen Regionen der Berühmtheit sind diese höchst erfreulichen Erscheinungen anzutreffen, auch unter den Kräften zweiten, ja dritten Ranges, unter den Unberühmten, finden sich nicht allzuselten Vertreter unseres Standes, die verehrungswürdig und liebenswert als Künstler und als Menschen sind. Ich weise mit besonderer Befriedigung auf diese hin, denn der Uneingeweihte hat keine Kenntnis davon, welche Selbstentäußerung, welche liebevolle Hingebung und Pflichttreue,

welche Festigkeit des Charakters es erfordert, solchen unscheinbaren aber doch wichtigen, solchen undankbaren aber doch schwierigen Aufgaben der Kunst unverdrossen zu dienen.

Ja gewiß, diese Beispiele echter Künstler und rechter Menschen in bescheidenen, ja bescheidensten Stellungen sind nicht selten am deutschen Theater, und diese Beispiele berechtigen ebensosehr zur Hoffnung. Diese Hoffnung kann keine trügerische sein, wenn man in Betracht zieht, daß allerdings neben solchen, die sich nicht bilden wollen, die auf die volle Brust pochen, wenn sie den leeren Kopf entschuldigen wollen, der moderne deutsche Schauspieler im allgemeinen, und nicht bloß an den Hoftheatern, von einem durchaus ehrlichen Bildungsstreben erfüllt ist, daß er begriffen hat, was Scarron, allerdings schon vor mehr als 200 Jahren in seinem **Roman comique** gesagt hat: **Comment saurait-il un metier qu'il n'a jamais appris? On ne devient pas comédien comme un champignon**, und was Herder in seiner „Kalligone" sagt: „Der Ungebildete kann nicht bilden", daß er sich auf diesem Wege klar werden muß über die Irrwege, welche die dramatische Kunst unserer Zeit eingeschlagen hat und über die Verfehlung und Vereitelung ihrer wahrhaften Absichten und Ziele, der sie damit unaufhaltsam verfällt. Auch darf nicht vergessen werden, daß der moderne deutsche Bühnenkünstler in diesen seinen idealen Bestrebungen eine wesentliche und kraftvolle Unterstützung an der Genossenschaft deutscher Bühnen-Angehöriger findet, die in dem ersten Paragraphen ihrer Statuten sich nicht nur die materielle, sondern auch die sittliche Hebung des deutschen Bühnenstandes zur Aufgabe gesetzt hat. Die Genossenschaft deutscher Bühnen-Angehöriger hat sich in den 36 Jahren ihres Bestehens durch die Begründung und den Ausbau ihrer humanitären Anstalten um die Hebung des deutschen

Bühnenstandes ganz außerordentliche Verdienste erworben; sie hat dem deutschen Bühnenkünstler den Kopf und das Herz frei gemacht von der nagenden Sorge, daß eine ihn plötzlich überfallende Dienstuntauglichkeit oder das sachte herankommende Alter ihn schutz- und mittellos finde. Sie hat damit auch indirekt schon einen Teil ihres idealen Programms, der sittlichen und künstlerischen Hebung des Bühnenstandes, der Erfüllung näher gebracht. Denn es ist einleuchtend, daß der von bedrückenden materiellen Sorgen befreite Künstler den Idealen seines Lebens und seiner Kunst leichter die Treue bewahren wird als im umgekehrten Falle. Es ist auch wohl zu erhoffen, daß die eben genannte Genossenschaft, die bisher noch keinen Stillstand in ihrer gedeihlichen Entwicklung gekannt hat, und sich im Gegenteil mit außerordentlicher, zielbewußter Kraft und Ausdauer stets neuen, schwierigen Reformaufgaben des deutschen Theaters zuwendet; daß sie, wenn ihre humanitären Institute einmal einen endgültigen Ausbau erfahren haben, wenn ihre Mitgliederzahl sich dermaßen vergrößert hat, daß sie in der Tat den größten Teil der deutschen Bühnenkünstler zu ihren Bundesgenossen zählt, wenn sie den „Kampf ums Recht" des deutschen Bühnenkünstlers in seinen mannigfachen Verzweigungen zum Abschluß gebracht hat, — daß sie dann die freigewordenen Kräfte mit gleicher Energie und Sorgfalt darauf verwenden wird, um die rein künstlerischen, ja sittlichen Fragen der deutschen Bühnenkunst und der deutschen Bühnenkünstler der Erörterung zu unterziehen und der Lösung entgegenzuführen. Sie wird es vielleicht zum Teil dadurch bewerkstelligen können, daß sie das örtliche Bühnen-Schiedsgericht, eine eben ins Leben getretene, sehr wertvolle Institution, die aus einer lobenswerten Vereinbarung des Bühnenvereins und der Genossenschaft erwachsen

ist, sich einige Jahre bewähren läßt und dann zu einer Art Ehrenrat, Ehrenkammer oder Ehrengericht für Bühnenmitglieder ausbildet. Das eben genannte Schiedsgericht wird sich nicht nur sehr segensreich erweisen durch die rasche und billige Schlichtung rechtlicher Streitfragen, es wird wie man hoffen darf, auch einen wesentlichen Faktor darstellen für die Selbständigmachung der Geister und Charaktere am deutschen Theater; denn das unselbständige Denken und Fühlen ist ein weitverbreitetes Übel, nicht nur in der wirklichen Welt, sondern erst recht auf den Brettern, die die Welt bedeuten. Dann wird sich das Bedürfnis nach einem solchen Ehrengericht, ob es sich nun aus dem Schiedsgericht heraus, ob es unabhängig davon sich bildet, von selbst herausstellen. — Warum sollte der deutsche Bühnenkünstler gegen „unlauteren Wettbewerb“, der gesetzlich nicht zu fassen ist, wehr- und waffenlos sein? Warum sollte er nicht das Beispiel der Offiziere, der Ärzte, der Anwälte, der Journalisten nachahmen, die sich solche Institutionen zum Schutze ihres Standes und ihrer Standesehre geschaffen haben? Nein, der große Topf, in den alles geworfen wird, was „Theater“ heißt, dieser große Topf muß zerschlagen werden. Aber dazu reicht die Kraft des Einzelnen nicht aus, das kann nur die Gesamtheit. Es sind nämlich nicht alle Künstler, die beim Theater sind. Erst dann, wenn eine tiefer greifende Auffassung des Standes und seiner wahren und eigentlichen künstlerischen Bestimmung nicht mehr der geistige Besitzstand Einzelner ist, sondern das Gemeingut eines großen Teils der gesamten Bühnenkünstler geworden ist, wenn diese durchaus simpel und naiv, das heißt völlig klar und natürlich erfaßt haben, was Drama und was dramatisch ist und sich nicht mehr durch verlockende Irrlehren blenden und täuschen lassen, erst dann werden von einsichtsvollen und tatkräftigen

Führern zur künstlerischen Hebung des deutschen Theaters jene Entschließungen moralischer Art gefaßt werden können, von denen Immermann spricht und zwar mit der Aussicht auf eine wirksame Gefolgschaft ihrer Kunstgenossen, die den Erfolg sichert. Neu zu entdeckende künstlerische Weisheiten sind wirklich nicht dazu nötig; diese Weisheiten, denn das sind sie allerdings, sind die ältesten, es handelt sich nur darum, sie wieder zu erkennen. Ob eine solche Zeit je kommen wird? Warum sollen wir daran zweifeln? Die Geschichte des Theaters zeigt, daß sie schon einige Male da war. Bis dahin aber freilich bleibt es wahr, was Goethe, Schiller, Immermann und Laube beklagen. Welcher ernste Theaterleiter hat die bittere Erfahrung nicht gemacht, daß sehr häufig gerade die besseren Kräfte, die er mit Liebe, mit uneigennütziger Sorgfalt und hingebender Mühe in die Höhe gebracht, sobald sie auf der Höhe angelangt sind, sobald sie sich der Gunst des Publikums und der Presse versichert halten, jede, auch die kleinste Zumutung von Unterordnung und Entsagung, die der Theaterleiter im Interesse des Kunstwerkes, wenn auch nur ausnahmsweise an sie zu stellen genötigt ist, in rücksichtsloser Weise ablehnen? Solche Erfahrungen muß der Theaterleiter vergessen lernen, soll ihm die eigene Schaffensfreude nicht frühzeitig gelähmt werden.

Erwägen wir nun, daß diese bitteren und harten Worte zu einem Teile von ganz großen, auf der höchsten Stufe menschlicher Bedeutung stehenden Männern stammen, denen die deutsche Nation die wichtigste und glanzvollste Erhebung ihrer künstlerischen Kultur verdankt, deren Wirkung auf das gesamte geistige, sittliche und auch politische Leben der Nation von nicht zu ermessendem Einfluß war, und daß diese geistigen Führer gerade auch das Theater mit ganzer Kraft und Liebe gepflegt haben, so wird man wohl mit Recht sagen

können, daß ihre Worte, so beschämend sie auch sind, die Bühnenkünstler zu tiefernster Betrachtung nötigen müssen. Diese Betrachtungen sollen die Bühnenkünstler in der Überzeugung bestärken, daß das Theater seine hohe kulturelle Mission nur dann auszuüben imstande ist, wenn die Künstler sich dieser hohen Mission bewußt bleiben oder wieder werden.

Hier kann ich der Aufforderung nicht widerstehen, einen Ausspruch Richard Wagners aus „Kunst und Klima" hierherzusetzen; ich weiß wohl, daß dieser Ausspruch aus einer anderen Begründung und in einer anderen Anwendung gesagt und gedacht ist, aber mutatis mutandis gilt er auch hier. Er besagt: „Erst wenn die Künstler vorhanden sind, wird auch die Kunst vorhanden sein. Diese Künstler sind aber die Menschen, nicht Bäume, Wässer und Himmelsstriche." Und ich füge hinzu in der gebotenen Nutzanwendung auf den mich beschäftigenden Stoff und den bisher entwickelten Gedankengang in bezug auf das dargestellte Drama: diese Künstler sind die sprechenden Menschen und nicht gemalte Bäume, Wässer und Himmelsstriche und auch nicht wirkliche Bäume, Wässer usw. Darum wollen auch wir diesen ernsten Betrachtungen über die krankhaften psychischen Erscheinungen bei den Bühnenkünstlern, die mit ihrem Berufe zusammenhängen, nicht ausweichen.

Wir können sie beginnen mit den Worten Lessings, die sich ebenfalls in der Ankündigung seiner Dramaturgie finden: „Die Rechtfertigung des Dichters kann jederzeit angetreten werden; sein Werk bleibt da und kann uns immer wieder vor die Augen gelegt werden. Aber die Kunst des Schauspielers ist in ihren Werken transitorisch. Sein Gutes und Schlimmes rauschet gleich schnell vorbei." — Es ist derselbe Gedankengang, den Schiller in seinen von edelstem Schwunge belebten Versen im Prolog zum Wallenstein ausspricht:

„Denn schnell und spurlos geht des Mimen Kunst,
Die wunderbare, an dem Sinn vorüber,
Wenn das Gebild des Meißels, der Gesang
Des Dichters nach Jahrtausenden noch leben.
Hier stirbt der Zauber mit dem Künstler ab.
Und wie der Klang verhallet in dem Ohr,
Verweht des Augenblicks geschwinde Schöpfung,
Und ihren Ruhm bewahrt kein dauernd Werk.
Schwer ist die Kunst, vergänglich ist ihr Preis,
Dem Mimen flicht die Nachwelt keine Kränze.
Drum muß er geizen mit der Gegenwart,
Den Augenblick, der sein ist, ganz erfüllen,
Muß seiner Mitwelt mächtig sich versichern
Und im Gefühl der Würdigsten und Besten
Ein lebend Denkmal sich erbauen — So nimmt er
Sich seines Namens Ewigkeit voraus,
Denn wer der besten seiner Zeit genug
Getan, der hat gelebt für alle Zeiten."

Ja, das Leben des Werkes in der Gegenwart allein, das Transitorische, das Vorübergehende seines Wesens, die Vergänglichkeit des Preises, so daß Schaffen und Vergehen in einen einzigen Augenblick zusammenfallen, das sind die Merkmale seiner Kunst, die für des Künstlers Seele die höchsten Entzückungen bilden, aber auch die größten Gefahren bergen.

Schön und tief erörtert sie Rötscher in seiner „Kunst der dramatischen Darstellung", dem wir für eine Weile folgen wollen.

Kein Künstler ist ohne ein empfangendes und genießendes Publikum zu denken. Aus dem Eindruck, den sein Werk auf dasselbe hervorgebracht, erfährt er das Maß seiner Wirkung und empfängt sich selbst gleichsam zurück. Jeder Künstler aber, dessen Werk den Akt seiner Schöpfung überdauert, kann sich trösten, auf eine spätere Zeit berufen, und

selbst mit der unendlichen Gewißheit des Genies, welche das Zeugnis des Geistes vom Geiste ist, auf die Nachwelt blicken. Nicht also der darstellende Künstler, dessen Werk seinen Schöpfungsakt nur im Gemüte des Zuschauers überlebt, in dem es die einzige Spur seines Daseins zurückläßt. Der dramatische Künstler ist also ganz an die Gegenwart gewiesen; sie ist seine Göttin; was sie ihm nicht gewährt, kann kein tröstender Hinblick auf spätere Zeit ihm ersetzen. Von ihr hat er daher die volle Anerkennung zu gewinnen und zu fordern. Ein Schauspieler, den die Mitwelt nicht anerkennt, ist unwiederbringlich zu den Toten geworfen. Victor Hugo sagt, indem er in seinen Études sur Mirabeau heraushebt, wie die eine Hälfte des großen Redners mit seinem Tode zu Grabe getragen wurde, sehr schön:

„Il faut bien le dire, dans tout orateur il y a deux choses, un penseur et un comédien. Le penseur reste, le comédien s'en va avec l'homme. Talma meurt tout entier. Mirabeau à demi.“

Die Kunst der dramatischen Darstellung als ganz in der Gegenwart aufgehend und, sozusagen, gewissermaßen ohne Geschichte und ohne eine lebendig wirkende Vergangenheit, bedingt dadurch auch die ganz eigentümliche Stellung des Künstlers mit allen ihren Folgen. Unter dies Gesetz der alleinigen Wirkung auf die Gegenwart und in der Gegenwart gestellt, muß er auch alle Konsequenzen desselben auf sich nehmen. Für die Schranken, welche den darstellenden Künstler ganz in die Gegenwart bannen und ihm die Aussicht auf ein dauerndes Fortleben in seinem Werke rauben, ist ihm unter allen Künsten die höchste Wirkung in den Moment zu konzentrieren und sie zu erleben, als ein Ersatz vergönnt. So ersetzt gewissermaßen die Intensität des augenblicklichen Sieges über das Gemüt die ihm fehlende Extensität in der

Zeit. Die Unterwerfung der Empfindung ganzer Massen unter den von ihm dargestellten Zustand der Seele, welchen der große dramatische Künstler in dem Momente seines Schaffens vollbringt, muß ihm eine Entschädigung geben für die schmerzliche Gewißheit, der Nachwelt nichts als den Namen eines großen Schauspielers hinterlassen zu können. Es liegt aber in der Natur dieser Kunst selbst, die ungeheuersten Wirkungen in den Moment zusammenzudrängen. Von dem geistigen Gehalt einer reichen Schöpfung getragen, führt er das volle Menschenleben in seinem höchsten Ausdruck, in seinen ergreifendsten Zuständen vor die sinnliche und geistige Anschauung zugleich. So kann mit dem darstellenden Künstler, der dazu bestimmt ist den tiefsten Lebensinhalt, den die geistigste der Künste gebären kann, mit der Kraft eines unmittelbaren Erlebnisses auszurüsten, ihm den Schein eines mit siegreicher, unwiderstehlicher Gewalt eindringenden Ereignisses zu leihen, das uns, indem es uns völlig an die Wirklichkeit kettet, doch zugleich völlig von ihr entfesselt, in Betracht der unmittelbaren Wirkungen niemand wetteifern.

Diese Fülle des unmittelbaren Lebens, welches der an die Enge der Gegenwart gebundene darstellende Künstler vor dem Zuschauer enthüllt, sichert ihm die begeisterungsvolle Bewunderung der von ihm ergriffenen Massen und bringt ihn zum vollen Genusse seiner selbst. Aus diesem Gefühl schöpft er die Energie für seine Kunst, die Spannkraft für seine Tätigkeit und das Recht, auch den Lohn unmittelbar mit der Tat zu empfangen. Und die nach seinem Willen gestimmten Massen werden auch nicht zögern, der inneren Bewegung den nicht zurückzuhaltenden Ausbruch zu gestatten. Es ist das Ergebnis einer Wirkung, welche das Gemüt elektrisch berührt hat. Er ist also durchaus berechtigt,

das ungeheuerste Gewicht auf die durch sein Spiel erzeugten offenbaren Wirkungen zu legen und in den Wogen eines stürmischen Beifalls seinen Genuß und sein Glück zu suchen und zu finden. Indem er aber gerade seine ganze Persönlichkeit zu einem gefügigen Werkzeuge seiner Phantasie einsetzt und im ganzen Umfange seines Daseins sich einer bewegten Menge hingibt, so trifft ihn notwendig jede Rückwirkung seiner Leistung unmittelbar und berührt ihn in seiner ganzen Individualität. So werden diese Momente, die von dem Wesen seiner Kunst untrennbar sind, den darstellenden Künstler gewaltsam auf jene zarte Linie drängen, auf der sich ein reizbares Selbstgefühl und die verletzbarste Eitelkeit unendlich nahe berühren. Ja, der darstellende Künstler hat sogar die Pflicht, nach dieser Anerkennung der Mitwelt zu streben und, insofern er nur in dem ihm reichlich gespendeten Beifall die Wirkungen seines Schaffens erkennt und ihn nur vermittels seiner Kunsttat hervorruft, darf er sich seiner im vollen Maße freuen und darin den Beweis erblicken, daß er die Gemüter wirklich ergriffen, in ihre innere Tiefe geführt und aus sich heraus versetzt hat. Er hat sich dieses Reichtums wahrlich nicht zu schämen oder eine vornehme Gleichgültigkeit über seinen Besitz zu erheucheln. Die Anerkennung und der Beifall sind die Schwingen seiner künstlerischen Taten. Aber freilich ist es nur der echte, rechte, unverfälschte und unverfälschbare Beifall, in den der darstellende Künstler seinen Stolz setzen darf, weil nur dieser das Produkt seines Genius ist. Darum muß der darstellende Künstler in dem Vorzug seines Talentes, im Privilegium seines Genies, in der Stärke seines Bewußtseins von der Heiligkeit der Kunst die sittliche Kraft zum Widerstand finden und der Versuchung widerstehen, diesen Beifall durch gefallsüchtige Reklame und niedrige

Gunstbuhlerei zu erschleichen und zu verfälschen. Denn dadurch gibt er sich und seine Kunst völlig auf. Er wird dadurch zum Zerrbild seiner selbst, er tritt damit aus der Reihe der Künstler und steigt hinab zu den Fälschern der Kunst und ihrer reinen Wirkungen, er schlägt Nebenwege ein, er wendet Mittel an, die gar nicht mehr in dem Bereiche der Kunst liegen. Der bedauernswerte, unglückliche Künstler, der von diesen Übeln, von dem Übel der ungezügelten Eitelkeit und des ungeselligen Egoismus befallen ist, sondert sich ab und verbannt sich selbst aus der allein fördernden und beglückenden Gemeinsamkeit seiner Kunstgenossen. Er gleicht einem Baume, dem ein schönes Wachstum versprochen war, den aber eine innere Krankheit verzehrt und vor der völligen Entwicklung zum Absterben bringt, so daß er nicht mehr blühen und keine Früchte mehr zeitigen kann. Sein Innerstes ist verwandelt und verstört; es weist auf falsche Wege und auf falsche Mittel; der Trieb, der ihn auf dieser verderblichen Bahn fortreißt, ist nicht mehr der Geist der Kunst. Das heilige Licht, das ihn in den dunklen Irrgängen seines Studiums, in dem heftigen, oft verworrenen Widerstreit der Meinungen, des überschätzenden Beifalls und des ungerechten Tadels, sicher geleitet hat, ist erloschen. Er hat sich selbst und sein Talent mit dem Fluche der Unfruchtbarkeit geschlagen. Er hat die gesunde Kraft nicht mehr, lebende Organismen aus seiner Phantasie heraus zu gestalten, er bringt nur einzelne, lose, äußerlich konstruierte Züge zusammen, die kein inneres Leben mehr bindet.

So hat er nicht nur sich, sondern auch der Kunst unberechenbaren Schaden getan, denn er verwirrt das öffentliche Kunsturteil und häufig auch das Urteil seiner Kunstgenossen, die sich durch seine Maximen haben blenden lassen. Aber die Versuchung hierzu ist groß, und die ihr

erliegen sind beklagenswerte Opfer ihres Berufes. Denn dieser Beruf drängt sie, an die übrigen Menschen näher heranzutreten, sich ihnen wärmer, begeisterter mitzuteilen, als andere Menschen es tun; die dramatischen Künstler sind Menschen, deren Beruf es ist, ihr Inneres viel mehr und freier und wirkungsvoller auszustellen, als es die anderen können; daher das Interessante ihrer Persönlichkeit und ihres Wesens und auch die Öffentlichkeit ihrer Schwächen und Fehler, die sonst in jedem anderen Menschen ein mehr geheimes Dasein führen. Aber wehe, wenn sie in dieser Freiheit sich selbst hindern oder gehindert werden, wenn sie nicht ausstellen können, was sie in sich haben, denn dann haben sie ihren Beruf verfehlt; wehe, wenn sie nicht bis zu ihren inneren Schätzen mühevoll und mit der Grubenlampe hinabgestiegen sind um den Reichtum hier zu heben, wenn sie nur das oben blinkende Gold anzieht und befriedigt; wenn sie Beifall durch Künste, statt durch Kunst, an sich reißen und der Liebe und der Gerechtigkeit ermangeln, des weiten freundlichen Blickes auf ihre Genossen und auf den ganzen Plan des Werkes! Dann kann die Kunst ihren hohen Beruf nicht erfüllen.

Darum muß der Künstler auch der Versuchung widerstehen, den Beifall ganz für sich allein zu beanspruchen und etwa den Anteil des Dichters und seiner mitstrebenden Genossen an sich reißen zu wollen. Er muß ihn redlich mit diesen teilen. Auf dieser Redlichkeit beruht die einheitliche Wirkung des Kunstwerks, die Harmonie aller Teile, die Totalität des Ganzen, die höher zu bewerten ist, als die glänzendste, hervorstechendste Einzelleistung auch des berufensten Künstlers. Die Harmonie ruht als ein tiefes Gesetz im Menschen, in der Natur, im Weltall; sie ist die ewige Sehnsucht des Menschen nach einem versöhnenden Ausgleich seiner geistigen

und körperlichen Kräfte, seiner Triebe und Erkenntnisse. Das Leben bietet sie schwer und selten, darum soll das Kunstwerk sie ihm vermitteln und offenbaren; darum drückt auch die im Kunstwerk erreichte und zur Erscheinung gebrachte Harmonie der Seele des anschauenden Menschen so mächtige, so unvergängliche Entzückungen ein; sie gibt seiner Sehnsucht eine Ahnung von dem Ziele seiner eigenen Erhebung und Läuterung, von dem hohen und fernen Ideal seiner eigenen Vollkommenheit.

Der Künstler muß mit dem Dichter den Lohn der guten Kunsttat, den Beifall redlich teilen und nicht auf Kosten des Dichters den Löwenanteil an sich reißen wollen; er verdankt ja diesem in dem dichterischen Kunstwerk den Grund und Boden, auf dem er den Bau seiner schauspiel-künstlerischen Schöpfung aufbaut; mit seinen Kunstgenossen muß er ihn redlich teilen und sich nicht etwa mit Macht auf ihre Schultern schwingen und sie dann beiseite stoßen wollen, da er mit ihnen die Säulen, Balken und Klammern vorstellt, die den künstlerischen Bau zusammenhalten, daß er ein Ganzes bilde. Er muß seinen Blick unverwandt auf das Ganze richten, denn das Ganze, die Totalität des Kunstwerks ist die wahre Quelle seiner Macht. „Im Ganzen, da sitzt die Macht" — das weiß nicht bloß der Friedländer Schillers, das wissen wir alle, die wir den Dienst der Kunst zur Aufgabe unseres Lebens gemacht haben. Die Kunst der dramatischen Darstellung vollendet sich erst in der Totalität aller einzelnen Charaktere des Dichterwerkes. Dies ist das letzte und höchste Ziel unserer Kunst, in der sich jeder einzelne Darsteller als Glied eines Ganzen begreifen soll, das er nach Maßgabe der Bedeutung seiner Rolle hervorzubringen berufen ist.

Wenn alle Selbstsucht überhaupt darin besteht, daß der

Mensch, anstatt sich auf das Universum zu beziehen und sich demselben anzufügen, dasselbe auf sich bezieht und zum Mittel für seinen Genuß herabsetzt, so beruht die Selbstsucht des darstellenden Künstlers darin, sich zum Mittelpunkte eines Werkes zu machen, anstatt sich selber demselben nur als ein Glied des gesamten Organismus unterzuordnen. Der selbstsüchtige Künstler bezieht mithin das ganze Werk nur auf sich, während der von der Idee der Kunst durchdrungene sich unablässig auf das Werk, als letzten Zweck bezieht. Die Tätigkeit des darstellenden Künstlers geht demnach stets auf die Hervorbringung eines Ganzen hin, das durch ein gemeinsames Mitwirken aller Kunstgenossen ergänzt und vervollständigt, durch das einmütige Zusammenwirken aller erst ins Leben gerufen werden kann; der Schauspieler schafft zwar einen selbständigen Ring, der aber immer anderen Ringen eingefügt werden muß, um seine Bestimmung zu erfüllen. Darin liegt die Gefahr für die Ausübung seiner Kunst. Nicht allein, daß nur in der dramatischen Darstellung der Mensch seine besondere Persönlichkeit zum Instrument der Kunst macht und mit ihr als Material zur Ausführung ästhetischer Zwecke schaltet, so hat er sich auch in der Ausübung seiner Tätigkeit immer nur als ein Moment in dem ganzen Leben des Kunstwerks zu begreifen, welches nicht selbstisch aus der Stellung heraustreten darf, die ihm durch den Geist des Ganzen angewiesen ist.

Man muß zuerst die Schwierigkeit dieser Aufgabe würdigen, um deren seltene Erfüllung begreiflich zu finden. Auf die Gegenwart allein gewiesen, von ihrer Anerkennung zehrend, soll der Schauspieler gleichwohl immer darauf bedacht sein, sich im Interesse eines Ganzen zu vergessen und selbst die Augenblicke, welche sich ihm so leicht darbieten, um

die Aufmerksamkeit des Publikums auf Kosten des Ganzen auf sich zu lenken und seiner Kunst einen reichen Tribut zu gewinnen vorübergehen zu lassen, um nur an der Hervorbringung einer Totalität, nach Maßgabe seiner Rolle mitzuwirken. Man wird sich die Kraft echter Selbstverleugnung nicht verhehlen, welche dazu gehört, sich niemals zum Mittelpunkt zu machen, wo die dichterische Komposition dies nicht fordert. Diese Kraft kann der Künstler nur aus der Idee seiner Kunst und aus seiner Bildung schöpfen. Da der darstellende Künstler nur in ununterbrochener Verbindung mit seinen Kunstgenossen wirkt, so muß diese Gesinnung, die von der Idee erfüllt ist, ein künstlerisches Ganzes erzeugen zu helfen, einmal aufhören, nur die Meinung einzelner zu sein, sondern zum Gemeingut des Standes, und namentlich derjenigen Institute werden, von denen wir die höchste künstlerische Bildung und die sittlichste Haltung zu erwarten berechtigt sind. Aller Fortschritt in der Ausübung dieser Kunst kann nur in der Entwicklung dieses Gemeingeistes bestehen, kraft dessen sich die einzelnen unablässig als Organ der einen Kunstidee empfinden und begreifen, welche sie durch gemeinsame Begeisterung, Bildung und Studium zu verwirklichen berufen sind. — Die einfachen, schlichten, aber gleichwohl tiefen Worte, mit denen Goethe am 7. Mai 1791 bei der Eröffnungsvorstellung des neubegründeten und unter seine „Oberdirektion" gestellten Weimarischen Hoftheaters in einem von ihm gedichteten und vom Schauspieler Domaratius gesprochenen Prolog, das Wesen der poetisch-dramatischen Bühne charakterisierte, galten damals, gelten heute und werden für alle Zukunft ihre Geltung behalten. Sie lauten:

„Allein bedenken wir, daß Harmonie
Des ganzen Spiels allein verdienen kann
Von euch gelobt zu werden, daß ein Jeder

Mit Jedem stimmen, Alle mit einander
Ein schönes Ganzes vor euch stellen sollen,
So reget sich die Furcht in unsrer Brust.
— — — — — — — — — — — — — —
Denn hier gilt nicht, daß Einer atemlos
Dem Andern heftig vorzueilen strebt,
Um einen Kranz für sich hinweg zu haschen.
Wir treten vor euch auf, und Jeder bringt
Bescheiden seine Blume, daß nur bald
Ein schöner Kranz der Kunst vollendet werde,
Den wir zu eurer Freude knüpfen möchten."

Warum verlieren aber die meisten darstellenden Künstler so bald diese Kraft echter Selbstverleugung, sich im Interesse des Ganzen zu vergessen, sich in der Ausübung ihrer Kunst immer nur als ein Moment in dem ganzen Leben des Kunstwerks zu begreifen, die Totalität als das letzte und höchste Ziel ihrer Kunst festzuhalten? Sich völlig uneigennützig im Interesse des Ganzen künstlerisch und persönlich unterzuordnen, d. h. ideelle und manchmal auch materielle Opfer zu bringen? Weil ihnen die Leitungen, gewiß nicht aller, aber leider der meisten Theater, denen ihre künstlerische und materielle Existenz anvertraut ist, in der Betätigung dieser für die Verwirklichung des echten Kunstwerks so notwendigen Eigenschaften mit gutem Beispiel nicht vorangehen. Warum sie dies nicht können, vielfach auch beim besten Willen nicht, ist schon ausgesprochen und wird noch des näheren erörtert werden. Ferner, weil die Leitungen, wenn sie die Wahl haben zwischen Kunst und Geschäft, sich häufig für das Geschäft entscheiden, auch in vielen Fällen, wo dies so unbedingt nicht nötig wäre; weil die Leitungen solche edle Eigenschaften und Opfer zwar zumeist von den Künstlern verlangen, aber sehr selten und sehr wenig Neigung zeigen, sie selbst zu bringen, und weil die hehre Flagge der Kunst sehr

häufig nur eine täuschende Marke, eine irreführende Etikette ist, hinter denen sich nicht selten ganz niedere Motive verbergen; weil diese Marken zumeist falsche Wegweiser sind, die ganz wo anders hinführen als in das gelobte Land der Kunst; weil diese, geradezu gesagt, sehr oft nur ein Deckmantel sind für ganz gewöhnliche Geldgeschäfte. Es wird mit jeder Kunst in gewissen Grenzen Handel getrieben, es ist dies eine Erscheinung, die nicht aus der Welt zu schaffen ist, aber die dramatische Kunst kommt unter allen Künsten dabei am schlechtesten weg, und der Handel mit dieser Kunst zeitigt die übelsten Folgen.

Es entgeht ferner dem Gefühl und der Einsicht der Künstler nicht, daß die vorgebliche und eingebildete Verbindung der Künste, auf welcher die heutzutage herrschende Luxus- und Ausstattungsbühne aufgebaut ist, an der die Künstler freilich wieder vielfach so starr und unablässig festhalten, nur ein höchst egoistischer Krieg der Künste und der Künstler untereinander ist, in dem jede Kunst, jeder Künstler, unbekümmert um die anderen, in schädlicher Selbstsucht, den Löwenanteil des Eindrucks, des Beifalls und auch häufig des materiellen Gewinnes, zum Nachteil der anderen Kunst und der anderen Künstler an sich reißen will. Diese verderbliche Schlacht wird auf dem Rücken des Dichters ausgefochten. Dieser kommt dabei am schlechtesten weg. Es kämpft der erste Schauspieler, der sehr häufig auch der Regisseur ist, gegen den Dichter, den er höchst eigensüchtig und völlig ohne Rücksicht auf den Gesamteindruck streicht, verändert, d. h. für die Bühne, eigentlich für seinen eigenen Applaus einrichtet. Er will auf Kosten des Dichters allein und selbständig wirken, aber auch auf Kosten seiner Kunstgenossen. Darum kämpft er auch gegen diese, und diese aus gleichen Gründen gegen ihn. Sie alle kämpfen gegen den Regisseur,

der sie vielleicht alle unter des Dichters Hut bringen will und keine selbstsüchtigen Gelüste hat. Aber diese selbstsüchtigen Gelüste haben ganz gewiß auch der Maler, der Theatermeister, der Beleuchter, der Kostümier, ja manchmal sogar der Tapezierer, der Friseur, — vom Komponisten, wenn er beigezogen werden muß, gar nicht zu sprechen: — sie alle beanspruchen den weitesten Raum, die breiteste Entfaltung, sie alle sind bestrebt, den ihnen zugewiesenen Teil am dramatischen Kunstwerk zur hervorstechendsten Wirkung zu bringen; dabei arbeiten sie meist sehr eifrig, ja hingebend und mit Aufopferung, erreichen aber nicht das, was sie erreichen wollen, weil es auf diesem Wege nicht zu erreichen ist, sondern das Gegenteil. Sie nähern sich der dichterischen Idee des Kunstwerks nicht, sie entfernen sich von ihr und entfernen diese von sich. Sie drücken die Idee des Dichterwerkes nicht aus, sie erdrücken sie. Sie überschreien sie, überarrangieren sie, übermalen sie, überkleiden sie, übertapezieren, überfrisieren und übermusizieren sie sehr häufig — zu viel, zu viel, in allem zu viel und nur im Rechten — nicht genug. Denn wo bleibt in diesem ewigen Widerstreit und Wirrwarr Zeit, Kraft, Ruhe und Besonnenheit, wie Schaffensfreude zur Pflege der höheren Schauspielkunst, um sie im einzelnen wie in der Gesamtheit auf den Gipfel ihrer Leistungsfähigkeit zu bringen? So sieht die in der Theorie als unantastbar geltende Verbindung der Künste auf dem Theater in der Praxis aus. Wieviel Zeit habe ich auf diese Weise vergeuden, wieviel edle Kräfte verzetteln sehen! — Wieviel gute Stücke, wieviel gut intentionierte Vorstellungen scheitern aus diesen Gründen!

Ich habe in meiner langjährigen Theaterarbeit die Erfahrung gemacht, daß die meisten jungen Männer und Mädchen, die sich der darstellenden Kunst widmen, dies aus

wirklicher Liebe und Begeisterung für die Kunst tun. Es muß allerdings bei beiden Geschlechtern ein Prozentsatz in Abzug gebracht werden, bei dem es aus anderen weniger idealen Motiven geschieht. Aber von der großen Mehrzahl des jungen Nachwuchses muß der Wahrheit gemäß ausgesprochen werden, daß es durchaus gute und edle Motive sind, die sie der Kunst in die Arme führen. Aber das Theater selbst, wie es nun einmal ist, besorgt sehr bald ihre Entidealisierung. Die jungen Künstler sehen sich eine Weile dies Treiben an und dann merken sie bald, woran sie sind. Dann sagen sie sich sehr bald: „Ich allein kann die Kunst nicht retten, ich muß sehen, wo ich bleibe.“ Dann geben sie eben ihre künstlerischen Wünsche und Sehnsuchten preis und kämpfen um ihre materielle Existenz. Dann aber lernen sie bald die Ellenbogen gebrauchen, um sich zu behaupten und vorwärts zu bringen, wollen sie nicht von den anderen „Künsten“ ganz und gar ins Winkelchen gestoßen werden. Die Einsicht fehlt ihnen freilich, zu erkennen, daß an diesen tief beklagenswerten, kunstwidrigen Zuständen das Überhandnehmen der äußerlichen Ausstattung, das ganze verhängnisvolle System der Häufung des Prunkes und des Luxus die Schuld trägt, daß auch die Leitungen der Theater durch die enormen, unerschwinglichen Ausgaben, die ihnen dieses System in fortwährend steigendem Maße auferlegt, gar nicht anders können, als den Schwerpunkt ihrer Tätigkeit auf den geschäftlichen und finanziellen Teil ihrer Aufgabe zu legen und nicht auf den künstlerischen, und den künstlerischen eigentlich nur stets als fatale Last zu empfinden, mit der sie sich eben abzufinden haben.

Aber doch, bei alledem ist den darstellenden Künstlern, den jüngeren und den älteren, ja eigentlich den reiferen erst recht, nichts so widerwärtig wie eine Verwaltung ihrer

künstlerischen Institute, die nur von kommerziell-geschäftlichen oder von geschäftlich-bureaukratischen Gesichtspunkten aus besorgt wird. Laube sagt darüber: „Ein Theater ist heutigentags nicht mehr vom Bureau zu dirigieren, die wichtigste Arbeit der Direktion muß auf der Szene geleistet werden. Diesem System verdanke ich drei Vierteile aller Erfolge. Truppen wie Schauspieler werden belebt und wachsen, wenn der Führer immer mit ihnen ist, wenn sie den Plan der Schlacht und des Stückes genau kennen lernen; wenn sie innewerden, wo die Schwächen des Terrains liegen, wo also doppelte Kraft aufgeboten werden muß; wenn ihnen gezeigt wird, wo die Entscheidung gebracht werden muß mit allem Nachdruck." Und Eduard Devrient sagt darüber in seiner Schrift „Das Nationaltheater des Neuen Deutschlands": Mit unbeschränkter Gewalt soll aber der künstlerischen Führung die Kunst zurückgegeben, der Mittelpunkt ihrer Tätigkeit aus dem Bureau, wieder auf den Regieplatz ins Proszenium der Bühne, wo er naturgemäß liegt, verlegt werden. Die künstlerische Arbeit sei wieder die Hauptaufgabe der Theaterdirektion." Die Künstler fühlen es bald tief, daß bei einer geschäftlich-bureaukratischen Leitung, deren Mittelpunkt eben das Bureau und nicht die Bühne ist, die Kunst nur ein Stiefkind oder ein Vorwand ist, sie empfinden es und verhehlen es einander in Scherz und Ernst nicht, daß hierbei von einer idealen Betätigung eines künstlerischen Berufes, die sie sich mit jugendlicher Begeisterung erhofft und erträumt hatten, als sie Künstler wurden, wenig mehr die Rede ist. Auch Eduard Devrient in seiner Geschichte der Schauspielkunst führt darüber bittere Klage. Beginnt nun gar zwischen der kaufmännisch- oder bureaukratisch-geschäftsmäßigen Verwaltung und den darstellenden Künstlern ein Kampf der Paragraphen, der Statuten, der Reglementierun-

gen — ich meine nicht den „Kampf ums Recht“, der ist ein durchaus legitimer — sondern der, um mit Paragraphen die künstlerische Disziplin zu regeln, beginnt dieser Kampf und steigert er sich zur gegenseitigen Schikane, dann ja, dann freilich zeigen sich die darstellenden Künstler bald als die Überlegenen, als die Mächtigeren, die es hierin, um mit Shylock zu reden, sehr bald ihren Meistern zuvortun. Denn welche Macht auch der Leitung einer Bühne zu Gebote steht, der Künstler, der sich in der Gunst des Publikums und der Presse festgesetzt hat, ist stets der Mächtigere, und nur ein idealer Kunstgeist und ein sittlich-vornehmer Charakter setzt dieser Macht Grenzen.

Aber ist jener Geist der gegenseitigen Schikanen zwischen Leitung und Künstler erst entbrannt, gesellt er sich auch noch zu der überkomplizierten Kunstausübung der Ausstattungs- und Luxusbühne, stellt er sich in Verbindung mit der oben geschilderten Entidealisierung der Künstler ein, kommt zu dem Mangel der künstlerischen Autorität der Bühnenleiter auch noch der Mangel persönlicher Würde und sachlicher Gerechtigkeit hinzu, entwickelt sich dieser, wie es leider nicht allzuselten geschieht, zur parteiischen, ungerechten und daher aufreizenden Bevorzugung einzelner, und zwar Männer wie Frauen, die aber eines solchen Vorzugs weder an Talent noch an Charakter würdig sind, dann entsteht ein Zustand, der in der Tat aller Kunstentwicklung feindlich und verderblich ist, und man möchte dann mit Othello ausrufen:

„O nun auf immer
Fahr wohl des Herzens Ruh'! Fahr wohl mein Friede!
Fahr wohl, Du wallender Helmbusch! Stolzer Krieg,
Der Ehrgeiz macht zur Tugend! Fahre wohl!“

Othellos und auch des Künstlers Tagwerk ist getan! Wie aber Goethe über die persönliche Würde eines Bühnen-

leiters dachte, abgesehen von den künstlerischen Eigenschaften, die ihm nötig sind, ist uns aus seinen Gesprächen mit Eckermann ersichtlich. Am Abend des 22. März 1825 war Eckermann bei Goethe. In der Nacht vorher war das Weimarische Hoftheater ein Raub der Flammen geworden. Die bedeutungsvolle Epoche des Weimarischen Theaters, die damit äußerlich ihren Abschluß gefunden hatte, bildete den Hauptgegenstand ihrer Unterhaltung, dem sie nach allen Seiten hin ein erinnerungsvolles Gedenken widmeten.

Eckermann sagte zu Goethe: „Es mag schwer sein, ein so vielköpfiges Wesen in gehöriger Ordnung zu halten."

Goethe erwiderte: „Sehr viel ist zu erreichen durch Strenge, mehr durch Liebe, das meiste aber durch Einsicht und eine unparteiische Gerechtigkeit, bei der kein Ansehen der Person gilt. Ich hatte mich vor zwei Feinden zu hüten, die mir hätten gefährlich werden können. Das eine war meine leidenschaftliche Liebe des Talentes, die leicht in den Fall kommen konnte, mich parteiisch zu machen. Das andere will ich nicht aussprechen, aber Sie werden es erraten. Es fehlte bei unserm Theater nicht an Frauenzimmern, die schön und jung und dabei von großer Anmut der Seele waren. Ich fühlte mich zu mancher leidenschaftlich hingezogen; auch fehlte es nicht, daß man mir auf halbem Wege entgegenkam. Allein ich faßte mich und sagte: Nicht weiter! Ich kannte meine Stellung und wußte, was ich mir schuldig war. Ich stand hier nicht als Privatmann, sondern als Chef einer Anstalt, deren Gedeihen mir mehr galt, als mein augenblickliches Glück. Hätte ich mich in irgendeinen Liebeshandel eingelassen, so würde ich geworden sein, wie ein Kompaß, der unmöglich recht zeigen kann, wenn er einen einwirkenden Magnet an seiner Seite hat. Dadurch aber, daß ich mich durchaus rein erhielt und immer Herr meiner selbst blieb,

blieb ich auch Herr des Theaters, und es fehlte mir nie die nötige Achtung, ohne welche jede Autorität bald dahin ist."

Nein, die liebevolle, unbefangene und gedeihliche Pflege der Schauspielkunst ist unter solchen Umständen nicht mehr möglich, es ist jede Hoffnung ausgeschlossen, sie auf die Höhe der dichterischen Werke zu heben, die ihr zur Grundlage dienen, es ist nicht möglich, die Schauspielkunst in jener treuen und absolut gewissenhaften Weise zu üben und auszubilden, wie Goethe es im Wilhelm Meister schildert, und durch eine vollkommen entwickelte Kunst des Schauspielers wieder anregend auf die Kunst des Dichters und auf die Entstehung einer großzügigen, nationalen, dramatischen Dichtkunst zu wirken.

Hören wir, was Goethe schreibt: „Als sie fertig waren, empfanden sie alle ein ausnehmendes Vergnügen, teils über ihre wohlangebrachte Zeit, teils, weil jeder besonders mit sich zufrieden sein konnte. Wilhelm ließ sich weitläufig zu ihrem Lobe heraus, und ihre Unterhaltung war heiter und fröhlich. ‚Ihr solltet sehen,' rief unser Freund, ‚wie weit wir kommen müßten, wenn wir unsere Übungen auf diese Art fortsetzten, und nicht bloß auf Auswendiglernen, Probieren und Spielen uns mechanisch pflicht- und handwerksmäßig einschränkten. Wieviel mehr Lob verdienen die Tonkünstler, wie sehr ergötzen sie sich, wie genau sind sie, wenn sie gemeinschaftlich ihre Übungen vornehmen! Wie sind sie bemüht, ihre Instrumente übereinzustimmen, wie genau halten sie Takt, wie zart wissen sie die Stärke und Schwäche des Tons auszudrücken! Keinem fällt es ein, sich bei dem Solo eines anderen durch ein vorlautes Akkompagnieren Ehre zu machen. Jeder sucht in dem Geist und Sinne des Komponisten zu spielen, und jeder das, was ihm aufgetragen ist, es mag viel oder wenig sein, gut auszudrücken. Sollten

wir nicht ebenso genau und ebenso geistreich zu Werke gehen, da wir eine Kunst treiben, die noch viel zarter, als jede Art von Musik ist, da wir die gewöhnlichsten und seltensten Äußerungen der Menschheit geschmackvoll und ergötzend darzustellen berufen sind?

Kann etwas abscheulicher sein, als in den Proben zu sudeln, und sich bei der Vorstellung auf Laune und gut Glück zu verlassen? Wir sollten unser größtes Glück und Vergnügen darein setzen, miteinander übereinzustimmen, um uns wechselweise zu gefallen, und auch nur insofern den Beifall des Publikums zu schätzen, als wir ihn uns gleichsam untereinander schon selbst garantiert hätten. Warum ist der Kapellmeister seines Orchesters gewisser als der Direktor seines Schauspiels? Weil dort jeder sich seines Mißgriffs, der das äußere Ohr beleidigt, schämen muß; aber wie selten habe ich einen Schauspieler verzeihliche und unverzeihliche Mißgriffe, durch die das innere Ohr so schnöde beleidigt wird, anerkennen und sich ihrer schämen sehen! Ich wünschte nur, daß das Theater so schmal wäre, als der Draht eines Seiltänzers, damit sich kein Ungeschickter hinaufwagte, anstatt daß jetzo ein jeder sich Fähigkeit genug fühlt, drauf zu paradieren."

VII.

So schmal wie der Draht eines Seiltänzers ist nun die Bühne nicht, die am 3. Juni 1889 mit der Aufführung des „König Lear" in der originalen Gestalt und in unveränderter Reihenfolge der Szenen als „Shakespearebühne", wie der populäre Titel oder als „Neu eingerichtete Bühne", wie der etwas geflügelte Titel lautet, in München inauguriert

wurde. Und zwar geschah dies auf Grundlage der Artikel, welche in der „Allgemeinen Zeitung“ in München im Juni 1887 und im Mai 1889 erschienen sind, und deren im hohen Grade verdienstvoller Verfasser Professor R. Genée war. Freiherr Carl von Perfall, der damalige Generalintendant der Königlich Bayerischen Hoftheater, hat sich das große historische Verdienst erworben, den bedeutungsvollen und sinnreichen Anregungen Genées zu folgen, und diese Bühne ins Leben zu rufen. Ihre künstlerische und geistige Organisation und ihre praktische Ausführung wurde Carl Lautenschläger und mir anvertraut. Aber den beiden oben genannten Männern gebührt das hohe Verdienst, diese für die Entwicklung des modernen Theaters und der Schauspielkunst so wichtige Frage in unserer Zeit wieder in Fluß gebracht zu haben. Wie gesagt: So schmal wie der Draht eines Seiltänzers ist diese Shakespearebühne nicht, aber sie ist doch schmal genug, um für echte schauspielerische Qualitäten einen untrüglichen Prüfstein abzugeben; sie ist, namentlich in ihrem ersten Entwurf ohne den Laubvorhang, der der dekorativen Spielerei wieder ein Türchen öffnet, so gestaltet, daß sie der Dichtkunst und der Schauspielkunst im dramatischen Theater wieder die erste Stelle zuweist, daß sie deutlicher und vernehmbarer als die Ausstattungsbühne, den innersten Pulsschlag der beiden Künste fühlbar macht, daß sie endlich weder Vorzüge noch Mängel der darstellenden Künstler verdunkelt oder verdeckt. Sie entspricht auch, soweit es bei einem immerhin mehr provisorischen Einbau in ein bestehendes Theater möglich ist, in den großen Zügen den Forderungen Ludwig Tiecks, die dieser seinem gründlichen Studium und seiner umfassenden Kenntnis des altenglischen Theaters verdankte und auch stets als Muster eindringlich empfahl.

Wenn wir nun daran gehen, die Anschauungen bedeutender Architekten, Dramaturgen und Ästhetiker unserer Zeit über diesen Gegenstand wiederzugeben, soweit es dem Zwecke des vorliegenden Buches entspricht, die ein solches Theater und die Reform des bestehenden Theaters mit Bestimmtheit fordern, so müssen wir zunächst darauf hinweisen, daß der berühmte Architekt Karl Friedrich Schinkel mit Reformvorschlägen für eine gründliche Veränderung des modernen Theaters schon im Jahre 1817 hervortrat. Seine treffenden und geistvollen Ausführungen sind — wie Rudolf Genée in seinem Buche „Die Entwicklung des szenischen Theaters und die Bühnen-Reform in München" (Stuttgart, Cotta, 1889) berichtet, — neuerdings bekannt geworden durch eine Veröffentlichung in den „Bayreuther Blättern" (1887, 3. Stück). Genée schildert die Anschauungen Schinkels in folgender Weise: „Schinkel wollte die moderne Bühneneinrichtung vereinfachen, indem er sie der Szene des antiken Theaters mehr näherte. Mit Geist und Scharfsinn setzte er auseinander, wie besonders die Anwendung der Seitenkulissen, anstatt die beabsichtigte Naturwahrheit in Darstellung der Örtlichkeit zu erhöhen, immer eine widersinnige Begrenzung geben muß und niemals mit dem Ganzen einen harmonischen Zusammenhang geben kann. Statt der mit dem Wechsel der Szene stets zu verändernden Seitenkulissen wollte er die Bühne zu beiden Seiten mit einer unveränderlichen Drapierung durch Gardinen begrenzt haben, während das Proszenium viel tiefer als gegenwärtig in die Szene hineinragen sollte. Die veränderliche Dekoration für die bestimmte Örtlichkeit beschränkte sich nach seinem Plane auf die gemalte Gardine, welche im Hintergrund der Bühne dieselbe abschloß. Er machte dafür auch den Grundsatz geltend, daß die Malerei, möge sie auch vollkommen schön und stilvoll

dem Ganzen angemessen sein, gegen die dramatische Aktion bescheiden in den Hintergrund treten müsse. Daß Schinkel bereits vor 70 Jahren mit seinem zunächst für Berlin berechneten Plan keinen Anklang fand, lag vor allem daran, daß man seine aus der Antike abgeleiteten Grundsätze mißverstand oder nicht gelten lassen mochte, weil man ja das komplizierte Dekorationswesen nicht vereinfachen, sondern eher steigern wollte und es auch gesteigert hat, wobei man die aus der modernen Bühneneinrichtung sich ergebenden Schwierigkeiten durch die immer weitergehenden Forderungen größerer „Natürlichkeit" noch vermehrte. Dies ist namentlich geschehen, seitdem der auch bei Verwandlungen der Szene während des Aktes fallende Zwischenvorhang eingeführt ist. Dieser Vorhang verschuldet es, daß man für den Ausputz der Szene sich immer noch mehr Zeit läßt, und daß die Zerreißung eines Aktes in verschiedene Teile immer fühlbarer und dadurch dem Eindrucke der Dichtung nachteilig wird."

Ebenso wichtig und interessant ist die Äußerung des berühmten Shakespeareforschers und Gelehrten Dr. Nicolaus Delius in seiner Schrift „Über das Englische Theaterwesen zu Shakespeares Zeit".

Delius schreibt: „Außer den inneren Zeugnissen sprechen so viele direkte äußere Zeugnisse gegen das Vorhandensein solcher Dekorationen, daß der Streit, den die Kommentatoren Shakespeares über diesen Punkt weitläufig noch führen zu müssen glaubten, schier unbegreiflich scheint für jede unbefangene Kritik. Der scheinbare Mangel, der für unseren Geschmack beim ersten, flüchtigen Anblick in dem Wegbleiben der Dekorationen von der alten Bühne liegt, verwandelt sich bei einer näheren Betrachtung in einen unermeßlichen Vorteil für die Bühne selbst, für den Dichter und sein Publikum. Es war damit eine lebendigere und feinere, eine geistigere

Auffassung des Schauspiels gewonnen und ein Publikum herangebildet, welches, durch keine Äußerlichkeiten zerstreut und gestört, gelehrig der Phantasie des Dichters zu folgen vermochte. Indem man von vornherein auf eine äußere Illusion verzichtete, die doch selten oder nie erreicht wird, hielt man um so fester und hingebender sich an die innere Illusion, welche mit dem Auge des Geistes die Gestalten so verkörpert sah, wie sie der Dichter sich geschaffen. Es war das ja dieselbe Phantasie, um die wir jenes Shakespearesche Publikum und seinen Dichter kaum genug beneiden können, dieselbe Phantasie, die damals in vier bis fünf auf der Bühne stehenden Statisten den wirklichen Kampf zweier großer Heere sah, die in den mit durchnäßten Kleidern zu Anfang des Shakespeareschen „Tempest" auftretenden und kläglich sich gebärdenden Leuten einen wirklichen Schiffbruch mit erlebten und — dank der Kunst des Dichters wie der Empfänglichkeit der Zuschauer — mit einem gewaltigeren Eindruck, als jetzt die kombinierte Kunst der Maschinenmeister und des Dekorationsmalers ihn jemals hervorzubringen weiß."

Aber es geziemt uns nun in Ansehung der Wichtigkeit des zu behandelnden Gegenstandes den Anschauungen Ludwig Tiecks, dieses wahrhaft bedeutenden und wie mir scheint, lange nicht seinem eigentlichen Rang und Wert entsprechend geschätzten Mannes einen breiteren Raum zu gewähren.

Wir finden in seinen „Kritischen Schriften" ein reiches Material. Ich eröffne die Reihe seiner Ausführungen mit einem Auszug aus seiner längeren, außerordentlich inhaltreichen Abhandlung, die er im Jahre 1817 geschrieben hat unter dem Titel „Die Anfänge des deutschen Theaters", als Vorrede zu seinem „Deutschen Theater". Hier schreibt er: „Die Form des alten englischen Theaters ist höchst merkwürdig. Die Werke jener Zeit sind wichtig, auch wenn Shake-

speare nie diese Form ergriffen und bis zur höchsten Vollendung ausgebildet hätte: auch ohne ihn wäre dieses Theater das für die Deutschen passende gewesen, um sich von hier aus zu entwickeln, und die Vollendung auf nationale Art zu suchen. Um so mehr kann uns auf gewisse Weise der Gedanke rühren, daß sich damals Deutschland mit der englischen Poesie, mit dem größten Dichter der neueren Welt schon unmittelbar berührte, und daß der Weg offen war, auch das Edelste und Größte von ihm kennen zu lernen. Wenn die Zeit im allgemeinen auch nicht für seine Vollendung reif sein mochte, so müssen wir die Überzeugung doch festhalten, daß die damalige englische Bühne, wie sie in ihrem Vaterlande die volksmäßige war und durch Shakespeare es noch mehr und auf edlere Art wurde, ebenfalls den Deutschen, demselben Stamme, demselben frohsinnigen, tiefen und ernsten Charakter aneignet: daß sich uns auf ähnliche Weise das Leben mit seinen Verhältnissen spiegelt, daß wir auf demselben Standpunkte der Reflexion stehen und bleiben werden, der uns die Wahrheit unerläßlich macht, und daß wir hier fortfahren, erweitern und originell werden sollen; denn Shakespeare und seine besseren Zeitgenossen sind auch deutsch, aber weder damals noch je waren die Deutschen italienisch, französisch oder spanisch, und darum sollen wir die Spanier so wenig, wie die Franzosen und Griechen auf unserem Theater nachahmen. Die alte Poesie ist auf ihrem Wege im Sophokles erfüllt, im Calderon noch mehr beschlossen. Die Franzosen bilden eine Schule ihrer Zeit, aber Shakespeare kann niemals beendigt werden, alles schreibt gleichsam an ihm fort, was im Sinne der wahren, großen Welt geschieht, diese Form ist keine geschlossene, kein Werk in ihr ist das Höchste, Einzige oder Endende zu nennen, sondern wie die jetzige und künftige Zeit mit ihren Bestrebungen schon im

Shakespeare liegt, so sollen wir uns eben darum von hieraus entwickeln und Natur, Wahrheit und Kunst finden. Diesen Gedanken recht überzeugend zu machen, durch Beispiele, die sich bald dem Rechten nähern, bald entfernen, immer wieder darauf hinzuweisen und so in mancherlei Bildern auszusprechen, was denn deutsch und national auf unseren Bühnen sein könne, und so vielleicht am besten manche Mißverständnisse aufzuhellen und manchen Irrtum zu entfernen, dies ist es, was den Herausgeber bewogen hat, diese Sammlung von Schauspielen zu veranstalten. Denn es scheint, als sei es noch immer mit der Bewunderung Shakespeares und dem Erkennen seiner Vortrefflichkeit kein rechter Ernst, solange es denselben Bewunderern noch möglich ist, zu nörgeln, zu korrigieren oder gar mit dieser Verehrung etwas der Natur und Wahrheit vollkommen Entgegengesetztes zu vereinigen."

Diese Worte Tiecks sind im Jahre 1817 geschrieben. Es fehlt nicht viel, so sind sie bald 100 Jahre alt, aber wir müssen uns mit Recht fragen: Sind wir auf dem deutschen Theater in der Erkenntnis Shakespeareschen Geistes wirklich viel weiter gekommen? Ist das deutsche Theater nicht noch immer überschwemmt mit Bearbeitungen Shakespearescher Meisterwerke? Ist es uns deutschen Bühnenkünstlern mit dem Erkennen seiner Vortrefflichkeit wirklicher, rechter Ernst? Kann es uns damit rechter Ernst sein, solange wir es mit unserer Verehrung Shakespeares vereinigen können, seine Werke auf die Ausstattungsbühne zu zwängen, die ihrer Natur und Wahrheit so durchaus entgegengesetzt sind?

In der Vorrede der ersten Ausgabe seiner „Dramaturgischen Blätter" aus dem Jahre 1826 läßt Tieck sich wie folgt vernehmen:

„Um nun harmonisch und würdig das Ganze darzustellen, malt man Dekorationen, die keine solche mehr, son-

dern selbständige Kunstwerke sein wollen. Geschehe dies immerhin der Oper zu Gefallen, nur verschone man das Schauspiel damit. Aber, um Zuschauer zu locken, um doch durch etwas Sinnenreizendes das verlorene Theater zu ersetzen, ordnet man große, kostspielige Aufzüge an; Pferde, je mehr, je lieber, übertäuben die Redenden; Feuerwerke spritzen und ängstigen; seltsame Beleuchtungen blenden, Seiltänzer und Ballett füllen die Lücken, und ein Kostüm aller Jahrhunderte prahlt mit kindischer Gelehrsamkeit, um auf alle Weise den Haufen zu bestechen, und ihn, soweit als möglich, von einem edeln, geistigen Genusse entfernt zu halten; als verstände es sich nicht von selbst, daß in der Theaterkunst, wie in Malerei und Skulptur, das Gewand und Kostüm nur den höheren Absichten dienen, und hundertmal für den anmaßlichen Kenner unrichtig sein müssen, um nur passend und kunstgemäß zu bleiben."

Über die verkehrte, freilich heute noch mächtig herrschende Ansicht, daß die Szene des Theaters eine „bildmäßige" Wirkung ausüben muß, daß das Proszenium, der Mantel, der Rahmen zu diesem Bilde sei, und daß die Schauspieler eine lebende Staffage in diesem Bilde vorzustellen haben, spricht sich Tieck in seinen kritischen Schriften in folgender Weise aus (4. Band, Seite 83): „Indem sich durch eine kühne Umkehrung, irgendeine Erzählung oder Begebenheit in augenblicklich gegenwärtige Handlung umsetzt, die vor unseren Augen durch Gespräch und Gebärde vorbereitet und entwickelt wird, so verlangt der Zuschauende ohne weiteres, dieser Handlung ganz nahe zu treten, und wenn es möglich ist, sich unter die auftretenden Personen selbst zu begeben. Als die neuen Theater noch wirkliche Schaubühnen waren, und noch nicht durch Perspektive, Landschaften, Aufzüge, Ballette und dergleichen, dem Drama nur fremde

Dinge, wirken wollten, waren die Logen so eingerichtet, daß die Zusehenden nicht nur auf das Proszenium, sondern selbst von der Bühne auf die Spielenden herabsahen. — Unser sog. Orchester gab es in früheren Zeiten gar nicht, und in London saßen (den Shakespeareschen Globus abgerechnet) Zuschauer vorne auf der Bühne selbst. Über diese Störung wird in den alten Stücken oft genug vom Dichter geklagt, der wohl durch Satire und Spott die Stutzer zu vertreiben suchte, die sich dieser Plätze hauptsächlich bemächtigten, um von den Leuten bemerkt zu werden . . .

. . . Jene ältere Sitte, daß die Zuschauer gewissermaßen die Spielenden vom Theater verdrängten, war der Mißbrauch und die Ausartung der allernatürlichsten Forderung, daß man im Schauplatze wirklich schauen will, und zwar die Menschen, und was sie auf dem Gerüste vornehmen, das für sie errichtet ist. In Deutschland sind wir nach und nach auf die entgegengesetzte Seite, wenigstens in manchen Städten, hingetrieben worden. Man rückt das Spiel gleichsam in eine fabelhafte Ferne, so daß der wahre Bühnenfreund schon deswegen das Theater aufgeben möchte. Ich habe schon erwähnt, daß manche, selbst kenntnisreiche Schauspieler, sich eingebildet haben, da, wo der Vorhang niederfällt, müsse die Grenze ihres Spielgebietes sein, indem sie unpassend meinen, ihre Darstellung sei ein bewegliches Gemälde, und müsse, als solches, mit einem bestimmten Rahmen umgeben sein. In Darmstadt z. B. ist das Proszenium rechts und links eine bedeutende Wand, ohne Loge, der Vorhang ist natürlich hinter dieser, dann folgt auf der Bühne die Andeutung, den die jetzigen Theater den Mantel nennen, und diese Linie sollen die Darstellenden nicht überschreiten. Dazu kommt nun noch hier sowohl wie in München die Breite des Orchesters, die mit jedem Jahre zugenommen hat, weil wir in

der großen Oper nicht Geräusch und Betäubung genug haben können. Alles Zufällige, Unwesentliche wird auf der Bühne immermehr die Hauptsache. Wie schleppt man sich mit den praktikablen Türen, damit jeder durch eine wirkliche Türe gehen, und sie zumachen könne. Früher waren in der Hinterwand oft Vorhänge angebracht. Auf jeden Fall zweckmäßiger. Ist die Bühne tief, welch Begleiten, Hin- und Herreisen! Der Schauspieler weiß nicht, wann er sprechen soll, und er wird verlegen, wenn er nach einer Rede, besonders der Empfindung, noch weit zu wandern hat. Es ist auch unnatürlich und ungeziemend. Und dennoch sieht man sie nur selten aus den Flügeln kommen und dahin gehen. Töricht genug, daß sich auch die Gewöhnung eingeschlichen hat, vorn an den Lampen sei der vornehmste Platz, und hinten sei der Eingang von der Straße. Man sollte es lieber umkehren. Der Fürst sitzt, klingelt, er spricht mit dem Kammerdiener, der weit hinten erscheint und an der Türe stehen bleibt. Er wendet sich zu diesem, und die Zuschauer vernehmen und sehen von beiden nicht viel. Bildete man sich ein, vorn sei der geringere Platz, die Vorzimmer seien in den Flügeln, und die inneren Gemächer draußen, träten Besuchende und Diener im Proszenium heraus, und alle diese Auftritte spielten sich deutlicher und anständiger. So war es ehemals. Die neueren Dichter schreiben aber das Verkehrte schon vor, und lernen vom verwirrten Theater."

Am bezeichnendsten und bestimmtesten spricht sich Ludwig Tieck über die ihm vorschwebende Reform des deutschen Theaters aus in zwei Briefen; der eine ist an Fr. v. Raumer in Berlin gerichtet. In diesem schildert Ludwig Tieck die erste Aufführung von Shakespeares Romeo und Julie nach Schlegels Übersetzung am Dresdener Hoftheater und verbindet damit seine lehrreichen und interessanten Betrachtun-

gen, in welcher Weise der äußere Schauplatz zu verändern wäre, damit er dem inneren Bau des Shakespeareschen Dramas entspräche und der Entwicklung eines nationalen deutschen Dramas im Shakespeareschen Sinne förderlich werden könnte. Der zweite Brief ist an seinen Freund Solger gerichtet, und erörtert das Verzichtleisten auf seine eigene dichterische Produktion und ihre Gründe. Die für unseren Zweck in Betracht kommenden Stellen des Briefes an Raumer haben folgenden Inhalt: „Endlich ist dieses Trauerspiel des großen Dichters auf der Dresdener Bühne gegeben worden. Man hat den gewagten Versuch gemacht, soviel als möglich vom Original beizubehalten. Ich sehe Sie schon über dieses ‚soviel als möglich' lächeln, weil ich weiß, daß Sie mit mir übereinstimmen, jenes alte Sprichwort ‚Man müsse aus der Hippokrene in vollen Zügen oder gar nicht trinken', auf den Shakespeare anzuwenden, den man wahrlich ganz kennen, ganz verstehen, und also unumschränkt bewundern, oder ihn lieber ignorieren muß; denn jede halbe Kennerschaft, oder das Naschen an seinen Werken, sie hier und da billigen, umgestalten, aufputzen und mit einigem hinzugefügten Flitterstaat, nachdem man die Schönheit unter Schminke begraben hat, sie unseren Bühnen und dem Volke zu geben, hat immer nur zu Unheil geführt. Da ich weiß, daß Sie neben Ihren ernsten Forschungen nicht dem abgeneigt sind, was das Leben des Menschen erheitert, da Sie unser Theater lieben, wenn es sich nicht selbst entweiht, so hören Sie mir gewiß gerne zu, wenn ich Ihnen vom Gelingen oder Mißlingen dieses gewagten Versuches etwas erzähle.

Aus mündlichen Gesprächen wissen Sie schon, wie sehr ich jenem älteren Gerüste, welches Shakespeare und seine Zeitgenossen besaßen, vor unserem Theater den Vorzug gebe, ja, daß ich jenes für unsere eigentliche Bühne halte, da es

sich doch nun wohl endlich entschieden hat, daß wir uns nicht auf die Weise der Franzosen beschränken können und wollen. Die höhere Ausbildung und größere Kunst unserer Dekorationen hat das Übel nur ärger gemacht, statt ihm abzuhelfen; denn sie wollen keine Verzierungen mehr, sondern sehr häufig selbständige Kunstwerke sein, und die Beschauer geben sich in der Regel auch nur allzugern der Träumerei hin, die sie erregen, um Dichter und Darsteller darüber zu vergessen. Soll man dem britischen Dichter nun nicht selten seine besten Kräfte rauben, da er in den meisten seiner Werke auf seine Bühne rechnete, da sie fast immer, und mit Recht, eine mitspielende Person bei ihm ist, so muß man in unser Theater hineinbauen, um das wieder herzustellen, was uns völlig mangelt. Da aber die Veränderung der Bühne, die er nur anzudeuten brauchte, bei uns immer eine wirkliche ist, da diese sog. Verwandlung Zeit und Bewegung, Hin- und Hergehen erfordert, und wir durch die Landschaftspartie, oder den Saal auf eine Wahrheit und Wirklichkeit hingewiesen werden, an welche der Dichter niemals dachte, so macht dies schon, um den Übelstand nicht zu arg auffallend zu machen, manchmal eine Änderung notwendig. Und so ist das Verhältnis des Theaters und der Zuschauer ein jenen früheren Zeiten ganz entgegengesetztes geworden. Ein neuerer gewöhnlicher Theaterfreund würde, wenn er jene Bühne besuchen könnte, sich nicht fassen können, daß er keine gemalten Blumen und Bäume sähe, wenn die Leute von einem Garten sprächen, bei dem Worte Straße müssen Häuser und Türen wirklich erscheinen; dagegen würde einer jener alten Engländer über unsere Barbarei erstaunen, die ein beständiges Einliefern und Wegräumen von Sesseln, Tischen und Schränken notwendig gemacht hat, und daß der Vorhang zuzeiten fallen muß, um das Theater erst aufzubauen, wenn Balkon,

Stadtmauer und dergleichen erfordert wird. Ich habe schon öfter mit Ihnen darüber gesprochen, daß ich es für möglich halte, ein Medium zu erfinden, eine Bühne zu errichten, die sich architektonisch der älteren der Engländer näherte, ohne daß wir Malerei und Dekoration ganz verbannten, ja es könnte wohl so eingerichtet werden, daß diese Täuschungen, an welche wir uns einmal gewöhnt haben, noch magischer und mannigfaltiger, aber auch zugleich zweckmäßiger und mehr bühnengerecht sich darstellen, so daß sie die Wirkung des Schauspiels erhöhten, statt sie, wie jetzt so oft geschieht, zu schwächen oder zu vernichten ... Dazu müßten aber viele Theater (das hiesige gewiß) wenigstens noch einmal so breit sein, als wir sie gewohnt sind, man müßte die Tiefe, die bei uns alles verdirbt und wodurch die Szene ebenso unmalerisch als undramatisch ist, wieder aufgeben und alle Aufzüge, Bewegungen, das Entfernen und Abgehen, die Bedienten vorzüglich, aus den ersten Seitenflügeln kommen und in diese wieder verschwinden lassen; man müßte also die Sache gerade umkehren, und alles, sozusagen ins Profil ziehen, was sich uns jetzt en face präsentiert. Könnte man nur mit einem Schauspiele Shakespeares einen Versuch in meinem Sinne anstellen, so würden wir erst sehen, wie klar, leicht und szenisch alles das wird, was bei uns auch bei guten Darstellungen noch dunkel und verworren bleibt, oder was wir dem Lokalen zu Gefallen, geradezu auslassen müssen; wir würden uns dann überzeugen, daß sogar ein Garrick oder Schröder nicht völlig hinreicht, um uns ganz die Meinung des Dichters zu enthüllen und selbst Lust, Schauder und Schreck würden großartiger und sicherer erfolgen, denn wie gesagt, das Bühnengerüst selbst war beim englischen Dichter ein bedeutender und großer Mitschauspieler, der so viel, wie nur die besten, mitwirkte. Und war es denn beim So-

phokles und Aristophanes anders? Wer sich den Schauplatz nicht vergegenwärtigen kann, versteht ihre Meisterwerke nur halb."

In Adolf Stahrs „Shakespeare in Deutschland" im Literatur-historischen Taschenbuch von Prutz (1843) findet sich der folgende Ausspruch in dem schon besprochenen Briefe Tiecks an Solger. Dieser hat Tieck immer wieder in freundschaftlicher Weise gedrängt, die in Aussicht gestellten „Kaisertragödien aus der deutschen Geschichte" zu schreiben. Auf dieses wiederholte Andrängen antwortet endlich Tieck im Dezember 1818 und weist diese Zumutungen geradezu von sich, indem er schreibt: „Sie wünschen noch, ich soll für das Theater arbeiten! Lebte nur Fleck noch! Sähe ich nur irgendwo ein Talent! Gelänge es mir nur, meine Einrichtung der Bühne populär zu machen, ohne welche nach meiner Überzeugung durchaus nichts Großes lebendig erscheinen kann! Ich sehe lauter Unmöglichkeiten! Sie lächeln vielleicht, wenn ich auf das untergegangene Brettergerüst in England ebensoviel schiebe als auf den Mangel an Dichtern und Sinn, ja, wenn ich zu glauben geneigt bin, daß dieser Mangel großenteils vom verlorenen Theater entstanden ist, und daß er uns in Deutschland an der Hervorbringung echter Kunstwerke gehindert hat. Wir sind einmal auf den Kasten reduziert — und meine Imagination kann ihn nie denken, stellt sich immer jene vollständigere Einrichtung vor, nur für diese kann ich arbeiten, so wie für wahre Schauspieler. — Und dann, meine Versuche eingesperrt, aus dem Zusammenhange gerissen, — in diese Bude hinein! — Kurz, ehe er seine historischen Stücke ‚für echte Deutsche und Freunde der Poesie' dichten könne, müsse er unumschränkter Theaterdichter sein. Der Zustand der Bühne, ‚wenn er sich von Kotzebue entfernen will, ekelt ihn an, und er ärgert sich in

Goethes Seele hinein, wie dessen Kunstsinn, der überall das Griechische wolle, damit zufrieden sein kann‘.“

Carl Immermann, ein Freund und Verehrer Ludwig Tiecks, eine der würdigsten und eindrucksvollsten Erscheinungen der deutschen Theatergeschichte, der durch seine vornehme Männlichkeit, seinen tiefen Ernst, seine edle Begeisterung und durch seine schier unerschöpfliche Aufopferung für das Theater seines Vaterlandes ein schönes und unvergängliches Beispiel der Kunstübung gegeben hat, spricht sich in seinem Reise-Journal (Ausgabe Boxberger, Berlin bei Hempel, 2. Buch, Brief 11) über den gleichen Gegenstand aus. Wenn er sich auch zumeist wohl in Tieckschen Anschauungen bewegt, so sind seine Ausführungen und Erfahrungen als die eines durchaus besonnenen und selbständigen Denkers und Kenners über die Shakespearebühne überaus wichtig und lehrreich. Sie belehren uns auch darüber, daß auch er an die Möglichkeit der Umgestaltung der Bühne glaubte und von ihr eine neue, in jedem Sinne gedeihliche Entwicklung erhoffte. Er schreibt: „Welch ein Glück liegt in dem Empfangen einer neuen Idee! Tieck hat mir die Gestalt der altenglischen Bühne beschrieben, wie sie Shakespeare vorfand und beibehielt. Diese Mitteilung beschäftigt mich auf das Freudigste; denn die Sache ist von der Art, daß sie, recht betrachtet, zu den fruchtbarsten Konsequenzen für die Ausbildung des Theaters, sowie für das Interesse der dichterischen Gattung führt. Ich mag sie nicht auf das lang erwartete Werk vertrösten, will vielmehr der Vorläufer und Verkündiger der Lehre bei Ihnen sein. Ich hoffe, daß ich ihn wenigstens in der Hauptsache verstanden habe. Nur kann ich natürlich Ihnen nichts Zusammenhängendes geben, einige rohe Andeutungen müssen Ihnen für jetzt genügen.

Die dramatische Gattung versetzt das Gedicht, welches

wir bis dahin aus dem Munde des Rhapsoden oder des lyrischen Sängers hörten, in eine scheinbare Unabhängigkeit und Äußerlichkeit; es steht wie eine zweite für sich existierende Wirklichkeit da. Mit dem Entstehen dieser Dichtung ist daher auch sogleich die Neigung geboren, den Rahmen, welchen Gebirge, Freies, Straße, Prunkgemach und Kabinett um die menschliche Handlung ziehen, gleich dieser verkörpernd, sichtbar zu machen. Ohne Dekoration daher kein Drama.

Aus dem inneren Gesetze der Kunst ergeben sich aber sofort zwei Punkte, welche die Dekoration nicht überschreiten darf. Erstens: Menschliche Handlung bleibt im Drama die Hauptsache; das Leblose soll also diese nur tragen und stützen. Zweitens: Die Form ist in ihrer geschilderten Art schon so eigenbeständig, daß die Szene alles vermeiden muß, was die Sonderung des Gedichtes vermehrt, daß sie vielmehr ihre Bedeutung gerade auf dem entgegengesetzten Wege erfüllt. Prüft man diese Sätze historisch, so findet sich auch bei der ältesten vollkommenen Bühne, bei der griechischen, die Bestätigung. Man redet zwar viel von den künstlichen Vorrichtungen, welche die Theophanien notwendig gemacht, aber es findet sich nirgends eine Spur, woraus nur die entfernteste Vermutung herzuleiten wäre, daß die Szene je gewagt hätte, für sich selbst wirken oder bestechen zu wollen. Um die Orchestra aber, den Ort des Chores, liefen die Reihen der Sitze. Er also, eine der wichtigsten Personen des Dramas, befand sich, sozusagen mitten unter den Zuschauern. Aus der Orchestra oder nahe derselben her hatten manche andere Personen zu kommen. Mithin war die ganze szenische Einrichtung dergestalt, daß sie das Gedicht und den Zuschauer in Konnex setzte. Betrachtet man dagegen unsere Bühneneinrichtung, so findet man von allem dem das Gegenteil. Über die alberne Verschwendung aller Dekorations-

künste ist so viel geredet worden, daß die Akten für geschlossen erachtet werden mögen, und jetzt das Handeln etwa noch übrig wäre. Ich deute nur auf den anderen Punkt hin, daß nämlich unser Theater durch seine Konstruktion nichts unterläßt, was das Gedicht dem Zuschauer entfremden kann. Dieser sitzt entfernt; zwischen ihm und der Handlung breitet sich zuvörderst wie ein unwegsames Meer das Orchester aus; dann schneidet die Lampenreihe noch mehr ab. Die Gardine hinter dem Vorhange kommt hinzu; unbedeutende, bunte Wände führen endlich zu dem eigentlichen Gegenstande der Szene. Die Theater sind hoch und tief, statt breit und kurz zu sein, was ein Basrelief gäbe. Tieck glaubt nun, daß die altenglische Bühne manche Ähnlichkeit mit der griechischen gehabt habe. Er setzt ihre Eigentümlichkeit darin:

1. daß sie alles nur andeutete,
2. daß der Gegenstand der Szene vorne war, von welchen das, was man etwa unsere Kulissen nennen könnte, schräg ablief,
3. daß die Zuschauer die Handlung unter sich vorgehen sahen.

„Ein festes Gerüst von Holz, welches mehrere Stockwerke hatte, für den Zweck, wenn die Handlung oben und unten vorgeht. Z. B. in Balkon- oder Mauerszenen. Dieses Gerüst hat in der Mitte unten eine weite Öffnung. Soll eine Ferne vorgestellt werden, z. B. behufs einer Schlacht, so wird ein Vorhang an der Öffnung weggezogen, und die Aussicht erscheint. Ebenso wenn man das Innere eines Hauses oder ein zweites Gemach braucht: also ungefähr wie das Ekkyklema (die Rollbühne) der Griechen . . . Vergegenwärtigt man sich die Einrichtung lebendig, so werden einem die großen Vorteile nicht entgehen. Die Handlung wird gewissermaßen den Zuschauern entgegengenötigt, die Dekora-

tion spielt mit, und die Gruppe macht sich immer wie von selbst pyramidalisch oder sonst malerisch. Das Falsch-Illusorische ist ganz aufgegeben, dagegen, was allein illudieren soll, das Geistig-Poetische, desto mehr unterstützt. Nun kann das feine Seelenleben hervortreten; die Laune wird nicht dünn erklingen. Das Süße, Wunderbar-Kombinatorische echter Phantasie irrt nicht wie ein Fremdling in dem hohlen Raume umher. Darin muß ich Tieck ganz recht geben, daß Shakespeare erst durch diese seine Bühne verständlich wird. Er behält in unserer Szene, welche nur eine sehr materielle Malerei und stark zugehauene Effektmomente wahrnehmbar werden läßt, selbst bei guter Darstellung etwas Loses, zuweilen etwas Farbloses. Wir können nun Shakespeares Theater nicht einführen, dagegen wäre es möglich, sich durch einen kurzen Schauplatz wenigstens anzunähern. Gewiß ist es, daß bei der jetzigen Gestalt der Sache das Tiefe, Eigen und Seltsam-Erfundene am Gerüste keinen Stützpunkt findet, und nur das Leere in der Leere zur Erscheinung gelangt."

Richard Fellners ebenso inhaltreichem als belehrendem Buche „Geschichte einer deutschen Musterbühne", das Carl Immermanns bedeutungsvolle, leider nur vorübergehende Leitung des Stadttheaters in Düsseldorf in den Jahren 1832 bis 1837 darstellt, entnehmen wir, daß der Gedanke an diese Reform in den Plänen Immermanns stets von neuem wieder auftauchte. Er wollte es versuchen, mit den Düsseldorfer Dilettanten ein Shakespearesches Stück auf einer Nachbildung der altenglischen Bühne zu geben. Dieses Projekt wurde auch in der Tat ausgeführt. Die Düsseldorfer Künstler und andere Freunde der Poesie unternahmen es, Shakespeares Lustspiel „Was ihr wollt" auf einer nach dem altenglischen Muster konstruierten Bühne darzustellen. Man schloß sich

dabei hauptsächlich an die Resultate der Forschungen Tiecks über die altenglische Bühne an, wie denn auch die erste Anregung zur Aufführung gerade dieses Shakespeareschen Werkes durch die Novelle Tiecks „Der junge Tischlermeister" gegeben worden war. Immermann beschreibt nun die Vorteile der architektonischen Form dieser der altenglischen nachgebildeten Bühne, die sich zu seiner eigenen freudigen Überraschung noch bedeutend größer herausstellte, als er sich selbst vorgestellt hatte, folgendermaßen: „Die moderne Bühne bildet den Wechsel des Schauplatzes durch Verwandlungen ab und sucht — besonders in neuester Zeit — durch alle Kräfte illusorischer Dekorationsmittel den Schauplatz in täuschendster Vergegenwärtigung den Zuschauern unter die Augen zu bringen. Die unsrige entsagte allen Ansprüchen auf diese Täuschung, die man Naturwahrheit nennt; sie ruhte auf dem Grundsatze, daß im Drama die menschliche Handlung Hauptsache und der Schauplatz Nebensache ist, und wollte eben nichts weiter sein, als ein leicht andeutendes Gerüst. Sie verzichtete auf Verwandlungen, welche die Phantasie mehr verwirren als beleben und der Handlung fast nur ein herabziehendes Gewicht anhängen. Sie stellte den Szenenwechsel nur dadurch her, daß sie in zwei Teile sich zerlegte, nämlich in den vorderen breiten Raum, welcher Freies darstellte und den hinteren, kleinen, durch einen Vorhang verschließbaren, auf Stufen erhöhten Raum, der zu den Szenen, die in einem Inneren, Zimmer, Saal und dergleichen vorgingen, benutzt wurde. — Die moderne Bühne ist sehr tief und im Verhältnis zu dieser Tiefe wenig breit. Das Drücken und Zusammenballen der Gruppen kann daher auf ihr fast nur dadurch vermieden werden, daß man die Szene wieder durch Versatzstücke verbaut. Die unsrige war sehr breit und wenig tief, gab daher alle Anlässe zu der

für das Drama so günstigen basreliefartigen Anordnung — die auf der modernen, wenn ihr ganzer Raum zu großen Gruppierungen benutzt wird, kaum durchzuführen ist — in reicher Fülle.

„Die Vorteile der so konstruierten Bühne, wenigstens für die Darstellung eines Shakespeareschen Werkes, zeigten sich nun bei den Vorbereitungen und bei der Darstellung augenfällig. Ich weiß aus Erfahrung, welche Not der dramatische Riese macht, wenn man seine Glieder in unsere Bühne quetschen muß, wie man überall dabei in Verlegenheit ist, und wie, selbst bei der sorgfältigsten Behandlung, seine höchsten Schönheiten doch, um mich eines malerischen Ausdrucks zu bedienen, einzuschlagen pflegen. Bei dieser Gelegenheit fühlte ich mich zum erstenmal mit der szenischen Durchführung seiner Poesie in gutem, helfendem Elemente. Die Anordnungen, die Motive sprangen mir ganz von selbst zu, einfach, mannigfaltig, wahr. — Shakespeare verträgt unter allen Dichtern am wenigsten die Beimischung moderner Kleinlichkeit. Ihm ist es immer um das Große, Ganze, Ungeschmückte der Welt- und Menschengeschicke; alles Illusorische, Opernhafte der Szene fällt von seinen Gliedern ab, wie schlechter Lack von einer schönen Bildsäule; in die vertraulichste Nähe zu den Hörern muß er gerückt werden, wenn die Geheimnisse, die der Brust seiner Menschen entquellen, verstanden werden sollen. Fliegende Leinwand und rauschender Zindel darf sich nicht vorlaut machen, wo dieser erhabene Geist seine Offenbarungen mitteilt. Er erfordert das schlichteste Gerüst, welches aber in aller seiner Einfalt dennoch Gelegenheit zu reichhaltiger Aufstellung und Bewegung darbieten muß. — Bei einer so neuen Sache, wie die hier versuchte Wiederbelebung Shakespeares war, würde eine fortgesetzte Praxis und das durch sie genährte, weitere Nachdenken

noch zu manchen Verbesserungen führen. Folgendes aber läßt sich mit Wahrheit von dem ersten Versuche aussagen: Dadurch, daß die Bühne nichts weiter sein wollte, als eine Bühne, nämlich ein symbolisch-andeutendes Gerüst mit festen Örtlichkeiten für jedes Kommen und Gehen, wurde erreicht, daß das Gedicht die Selbsttätigkeit der Phantasie bei den Zuschauern erweckte und, ungehindert von belastendem Beiwesen, leicht und schwebend zwischen festen Anhaltepunkten sich bewegte. Die geringe Tiefe der Bühne bewirkte, daß die Handlung sich nie vor den Zuschauern zurückzog, sondern mit deren Gemüt und Geist in unmittelbarem Kontakt blieb. Die Breite der Szene erleichterte das Arrangement der Horche- und Lauscheszenen und alles dessen ungemein, was einer gleichzeitigen Doppelhandlung sich nähert, wie z. B. Fieberwang und Viola zum Duell aufeinandergehetzt werden sollen. Sie gab überall klare, lichte Gruppen ... Endlich führte die Zerfällung des Schauplatzes in die große und kleine Bühne zu einer beständigen sichtlichen Verbindung zwischen dem Außen und Innen der Handlung. Die Handlung bewegte sich vor den Augen der Zuschauer von der Straße in das Zimmer, sie drang aus diesem in das Freie. Zuweilen fühlte man wirklich so das innerste Leben des Gedichtes pulsieren ... Zu wünschen wäre, daß einmal eine größere deutsche Bühne dem hier von Dilettanten gemachten Versuche nachahmte. Zur richtigen Behandlung Shakespeares und dessen eigentlicher Erwerbung für unser deutsches Theater dürfte damit ein Vorschritt getan sein."

Man kann das eigenste, innerste Wesen der Shakespearebühne, ihre geistigen und künstlerischen Vorzüge, die sie als den natürlichen Boden, als die einzige, richtige Grundlage einer höheren und volkstümlichen Kunst des dramatischen Theaters darstellen und ihre natur- und kunstgemäße Vollen-

dung in der lebendigen, organischen Verbindung der Dichtkunst und der Schauspielkunst finden, nicht zutreffender schildern, als es Carl Immermann mit den oben angeführten Worten getan hat. Auch ich habe es als eine Befreiung, als eine Erlösung von beengenden, bedrückenden Fesseln empfunden, wenn ich mich in den vielen Proben und Vorstellungen der Werke, die vom Jahre 1889 bis 1905 auf dieser Bühne stattfanden, mit den Darstellern ganz der schauspiel-künstlerischen Ausgestaltung des uns gegebenen dichterischen Stoffes widmen durfte; auch uns flogen und sprangen die Anregungen und die Motive in reichster Fülle von allen Seiten zu, auch wir fühlten, daß wir uns mit diesem Gerüste in einem guten, helfenden Elemente befanden. Wir konnten uns der schauspielerischen Charakterdarstellung ungehindert widmen, wir konnten uns mit unseren besten Kräften bemühen, einzelnen Szenen, ganzen Szenenreihen, ja ganzen Stücken, neben der Charakterdarstellung im einzelnen, den ihnen zukommenden Gesamtton der Darstellung so viel als es möglich war, zu verschaffen; wir konnten in der Tat darauf bedacht sein, unsere innersten Fähigkeiten aufzuschließen, um soviel wie möglich den Forderungen des Dichterwerkes gleich oder wenigstens nahe zu kommen, eben alles jenes im künstlerischen Sinne zu leisten, was dem darstellenden Künstler auf der Ausstattungsbühne und durch diese in empfindlicher Weise erschwert, wenn nicht unmöglich gemacht wird. Dies wurde auch von einem beträchtlichen Teile der Kritik, des Publikums und der Künstler lebhaft und warm anerkannt, während es wohl von einem anderen Teil dieser Kreise heftig, ja feindselig bestritten wurde. Wir haben aber doch das geleistet für unsere Zeit, was Carl Immermann am Schlusse seiner treffenden Worte ausspricht: Wir haben zur richtigen Behandlung Shakesspeares und dessen

eigentlicher Erwerbung einen Vorschritt getan. Er ist gewiß kein verlorener gewesen. Doch ist hier nicht der Ort, davon zu sprechen, wie die Münchener Shakespearebühne bei ihrem ersten Entstehen aufgenommen wurde, welche weitere Förderung und Pflege, welches Verständnis und welche Befehdung sie gefunden hat, hier wollen wir weitere wichtige Stimmen hören, die sich zugunsten der Umformung der vorhandenen Ausstattungs- und Luxusbühne in eine einfache, sinn- und kunstgemäße Volksbühne erhoben haben.

Der nächste ist Wolf Graf von Baudissin, der sich in dem Vorwort (I. Teil, Seite XV und XVI) seines Werkes „Ben Jonson und seine Schule" (Leipzig, Brockhaus, 1836) in folgender Weise vernehmen läßt:

„Im Geist jener alten Bühnendichter (Massinger, Beaumont und Fletcher usw.) ist in meiner Übersetzung die Bezeichnung, wo man sich die Szene denken solle, absichtlich weggelassen; ob die Handlung in Straße, Zimmer oder freiem Felde vorgeht, werden aufmerksame Leser ebenso leicht aus dem Inhalt ermessen, als die Zuschauer zu König Jacobs Zeiten. Ich kann nicht umhin, bei dieser Veranlassung einen längst gehegten Wunsch auszusprechen: daß irgendeine größere deutsche Bühne es einmal darauf wagen möge, ein Shakespearesches Stück mit einer eigens für diesen Zweck eingerichteten Szenerie, ohne Wechsel der Dekorationen, aufführen zu lassen. Gewiß müßte die Wirkung eine unendlich größere sein, wenn das Spiel der Schauspieler die fehlenden Kulissen vergessen machte, und die störende Klingel, sowie der vorlaute, für die Oper und die Balletts bestimmte Prunk des Maschinisten ganz verbannt würde."

Hochbedeutende Philosophen und Ästhetiker haben sich in ähnlichem Sinne, wenn auch nicht direkt und im allgemeinen, aber bezeichnend genug ausgesprochen. So beginnt

der § 52 in Kants Kritik der ästhetischen Urteilskraft, „Von der Verbindung der schönen Künste in einem und demselben Produkte," wie folgt: „Die Beredsamkeit kann mit einer malerischen Darstellung, ihrer Subjekte sowohl, als Gegenständen in einem Schauspiele; die Poesie mit Musik im Gesange; dieser aber zugleich mit malerischer-theatralischer Darstellung in einer Oper; das Spiel der Empfindungen in einer Musik mit dem Spiele der Gestalten, im Tanz usw. verbunden werden. Auch kann die Darstellung des Erhabenen, sofern sie zur schönen Kunst gehört, in einem gereimten Trauerspiele, einem Lehrgedichte, einem Oratorium sich mit der Schönheit vereinigen — und in diesen Verbindungen ist die schöne Kunst noch künstlicher, ob aber auch schöner, da sich so mannigfaltige verschiedene Arten des Wohlgefallens einander durchkreuzen, kann in einigen dieser Fälle bezweifelt werden. Doch in aller schönen Kunst besteht das Wesentliche in der Form, welche für die Beobachtung und Beurteilung zweckmäßig ist, wo die Lust zugleich Kultur ist und den Geist zu Ideen stimmt, mithin ihn mehrerer solcher Lust und Unterhaltung empfänglich macht, nicht in der Materie der Empfindung, dem Reize oder der Rührung, wo es bloß auf Genuß angelegt ist, welches nichts in der Idee zurückläßt, den Geist stumpf, den Gegenstand nach und nach anekelnd, und das Gemüt, durch das Bewußtsein seiner im Urteile der Vernunft zweckwidrigen Stimmung, mit sich selbst unzufrieden und launisch macht."

Nach Kant muß hier des anderen großen Ostpreußen, muß Herders gedacht werden, der, wenn auch ein wissenschaftlicher Gegner Kants, ebenso wie dieser einen bedeutenden und entscheidenden Einfluß auf die Gestaltung des deutschen Geisteslebens genommen hat; wohl auf durchaus anderen philosophischen und ästhetischen Grundlagen

wie sein großer Lehrer Kant und auch nicht mit dem gleichen Erfolge, wenigstens in bezug auf seine Zeit. Der weithinstrahlende Ruhm der kritischen Werke Kants, ihr unerhörter, tief eingreifender Eindruck auf die gesamte wissenschaftliche Welt, gewiß auch die ungünstige Stellung Herders in seinem Kampf gegen Kant, verdunkelte die Wirkung der ästhetischen Schriften Herders in starker, in diesem Grade unverdienter Weise. Der neueren Zeit scheint es vorbehalten, die geistigen Schätze, die in den ästhetischen Werken Herders verborgen liegen, in ein helleres Licht hervorzuziehen, wie aus den gründlichen und bedeutenden Schriften hervorgeht, die seither über Herder geschrieben wurden. So haben sich in unserer Zeit von verschiedenen wissenschaftlichen Gesichtspunkten aus, bedeutende Männer mit Herders hauptsächlicher ästhetischer Schrift, die den Namen „Kalligone" führt, mehr oder weniger selbständig und eingehend beschäftigt. Es genügt, die Namen Robert Zimmermann, Hermann Lotze, Rudolf Haym, Eugen Kühnemann und Günther Jacoby („Herders und Kants Ästhetik") zu nennen und des Herausgebers von Herders sämtlichen Werken, Bernhard Suphan, zu gedenken, um der Hoffnung Ausdruck zu geben, daß Herder der Ehrenplatz unmittelbar neben Kant in unserer Zeit gesichert bleibt, wie Jakoby in seiner genannten Schrift ausspricht. Und dies ist um so mehr zu erhoffen, als Herder vielfach in bezug auf das ästhetische Erlebnis Grundsätze ausspricht, die von der modernen Psychologie und Ästhetik neuerdings mit Nachdruck aufgenommen werden.

Herder nennt das Drama „die höchste, vielartigste, konzentrierteste Darstellung der Dichtkunst". Wenn auch Herders ästhetisches Hauptwerk, die ebengenannte „Kalligone", nur wenig positive Andeutungen zu einer Theorie des Dramas liefert, so wäre nach Günther Jakoby eine solche aus dem,

was Herder bei Gelegenheit der Wirkung des Gebärdenspiels und der Handlung einerseits, bei Gelegenheit der musikalisch-gedankenhaften Wirkung des mündlichen Vortrags andererseits ausgeführt, leicht zu rekonstruieren. Für die ästhetischen Zwecke des vorliegenden Buches kann aus den vielfachen, zerstreuten, aber darum doch nicht minder tiefsinnigen Ausführungen Herders mit Genugtuung belegt werden, daß auch Herder eine sinnenfällige, d. h. eine für die Sinne gleichzeitig wahrnehmbare Verbindung der Künste des Raumes und derjenigen der Zeit, der Künste des Nebeneinander und des Nacheinander, die durch die verschiedenen Medien des Lichtes und des Schalles an uns gelangen und durch die beiden verschiedenen höheren Sinne des Gesichtes und des Gehörs aufgenommen werden, ablehnt und ihre innere Verbindung nur im Geiste, in dem Gefühle und in der ordnenden Vernunft des Menschen zugibt.

Wie sollte man die Worte Herders anders deuten, die sich im Abschnitt 3 der Kalligone (Ausgabe Suphan) der betitelt ist „Vom Schönen und Angenehmen der Umrisse, Farben und Töne“ auf Seite 71 finden: „Übrigens ist es Wohltat der Natur, daß sie uns bei Tönen wie bei Farben in ein leicht begreifliches, festes System geschlossen, sowohl um uns in Ordnung zu halten, als uns das Meiste und Schönste auf die leichteste Weise mitzuteilen. Beide Medien (Licht und Schall) enthüllen uns mittels einer das Weltall umschließenden Regel, jenes ein sichtbares, dies ein hörbares All, eine Weltordnung.“

Im zweiten Teil der Kalligone „Von Kunst und Kunstrichterei“, im zweiten Abschnitt von „Poesie menschlicher Empfindung“ äußert Herder: „Wie aber soll der Dichter nicht „täuschen?“ Will nicht das Volk getäuscht sein?

Vom Tausch kommt täuschen, und allerdings täuscht mich der Dichter, wenn er mich in seine Denkweise, in seine Handlung und Empfindung versetzt; ich tausche mit ihm die meine, oder lasse sie, solange er wirkt, schlummern; ich vergesse mich selbst. Dem darstellend-erzählenden Dichter folge ich willig, wohin er mich führt; ich sehe, höre, glaube, was er mich sehen, hören, glauben macht; vermag er dies nicht, ist er kein Dichter. Ein gleiches ist's mit seinen Empfindungen; vermöge der dem Ausdruck selbst innewohnenden Macht fühle ich mit ihm ... Vergessen soll ich mich selbst, vergessen sogar meine Zeit und meinen Raum, auf den Flügeln der Dichtkunst in die dramatische Handlung, in ihre Zeit, ihren Raum getragen. Von Dekorationen hängt dieser Tausch nicht ab; denn historisch vergesse ich nicht, daß ich vor einem Brettergerüst stehe .... Aus der Macht der Handlung, geistig also muß ich da sein, wo der Dichter mich sein läßt, meine Einbildungskraft, meine Empfindung, nicht meine Person steht ihm zu Dienst."

In dem Kapitel seiner Ästhetik der Poesie, der von der inhaltlichen Vollkommenheit und dem Erhabenen der Poesie handelt, spricht es auch Herder aus, daß noch viel wichtiger als die Frage nach dem vollkommenen Charakter des einzelnen, die Frage nach der Vollkommenheit der poetischen Handlung ist; in ihr sieht Herder das eigentliche Objekt der ästhetischen Freude.

Herder führt auch ausdrücklich in seiner Theorie aus, daß die ästhetische Wirkung der erhabenen Dichtung nicht im einzelnen beruhen kann, sondern lediglich im Zusammenhang des Ganzen; dieser Zusammenhang erst weist dem einzelnen seine Stellung an. Die verschiedenen Charaktere

der Handelnden, die einzelnen Schilderungen und Situationen „dienen" zur Hervorhebung der Haupthandlung.

Wir lesen im dritten Teil „Vom Erhabenen und vom Ideal" im Abschnitt V. „Vom Erhabenen hörbarer Gegenstände" folgendes: „Vielmehr, da es das Amt des Gehörs ist, uns Sukzessionen, nicht Koexistenzen, Progressionen, nicht Kontinua des Raumes, Bewegung, nicht Stillstand zu geben; so wird auch sein Erhabenes nur durch diese lebendige Wirkung. Das stillhorchende Ohr wird eine Pforte erhabener Empfindungen, indem es uns mit einem Viel mächtig gibt, aber auf eine ihm angemessene, dem Auge verborgene, geistige Weise . . . Besteht also das Erhabene hörbarer Vorstellungen in ihrer fortschreitenden Wirkung, so führt es sich, nur in einer anderen Dimension, auf die Erklärung zurück, die wir bei sichtlichen Gegenständen wahrnehmen . . . mithin ruht das wahre Erhabene eigentlich im ganzen progressiven Werk des Dichters . . . Wer beim Drama das Drama vergißt, d. i. die entsprungene, fortgehende, sich aus der Verwicklung auflösende, Furcht und Mitleid erregende Handlung; dagegen aber an Sentenzen, an malerischen Situationen, an einzelnen Charakteren haftet: wie fern ist er vom Erhabenen Sophokles' und Shakespeares."

Hegel, der Beherrscher der Philosophie in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts hat viel und ausführlich über diesen Gegenstand geschrieben. Ein näheres Eingehen auf seine vielfach verschlungenen, sich gelegentlich kreuzenden und aufhebenden Bestimmungen, wäre sehr lehrreich und nutzbringend, würde aber dem Zweck dieser Arbeit nicht entsprechen und uns in dem schier unentwirrbaren Gestrüpp ästhetischer Deduktionen festhalten. Es mag für meinen

Zweck und für das diesen Zeilen gesteckte Ziel genügen, einen markanten Hauptsatz zu zitieren, der sich im 3. Bande seiner Vorlesungen über die Ästhetik, herausgegeben von Hotho, auf Seite 516 findet: „Mit der wirklichen dramatischen Aufführung ist neben der Musik eine zweite ausübende Kunst, die Schauspielerkunst, gegeben, welche sich vollständig erst in neuerer Zeit entwickelt hat. Ihr Prinzip besteht darin, daß sie zwar Gebärde, Aktion, Deklamation, Musik, Tanz und Szenerie herbeiruft, die Rede aber und deren poetischen Ausdruck als die überwiegende Macht bestehen läßt. Dies ist für die Poesie als Poesie das einzig richtige Verhältnis."

Aus dem gleichen Grunde sei es mir gestattet, aus der umfangreichen „Ästhetik" Vischers, des geistvollen Nachfolgers Hegels, nur einen markanten Satz anzuführen. Er sagt im Band III, 2 auf Seite 1453:

„Jede Kunst hat das ganze Schöne auf ihre Weise und es gibt daher keine andere richtige Verbindung von Künsten, als eine solche, worin entschieden eine Kunst herrscht, die andere oder die anderen nur mitwirken: Die Verschüttung dieser festen Gesetze ist moderner Überreiz und führt praktisch zum überladenen, phantastischen Opernpompe."

VIII.

Die überwiegende Macht und Wichtigkeit der Rede im dramatischen Kunstwerk wird auch von einem anderen auf diesem Gebiete sehr bewährten Ästhetiker betont: es ist Max Schasler. In seinem „System der Künste" führt er auf Seite 192 u. ff. aus, daß, wie die Musik und die Mimik für die Realisation des Ideengehaltes des Dramas

die elementaren Mittel der Schauspielkunst darböten, so wäre die szenische Ausstattung zum Zwecke der konkreten Vergegenwärtigung des Schauplatzes, auf dem sich die Handlung bewegt, naturgemäß auf die Mittel der Künste der Raumanschauung angewiesen. Welchen Anteil die Architektur und Plastik daran beanspruchen können, ist schon früher angedeutet worden, indem gezeigt wurde, daß sich das, was sie darbieten, wesentlich nur auf den malerischen Schein einer Beteiligung beschränkt oder doch beschränken sollte. Denn so eifrig auch unsere Theaterdirektoren beflissen sind, die höchstmögliche Naturtreue — wohlgemerkt in szenischer Beziehung! — zu erreichen, so wird es doch am Ende keinem einfallen, wirkliche Häuser oder auch Marmorstatuen auf der Bühne als bloße Dekorationsmittel zu verwenden. Freilich wird sogar für letzteren Zweck über das Gebiet der Kunst überhaupt hinausgegriffen zur realen Natur, indem nicht nur wirkliche Blumen und dergleichen, sondern auch lebende Tiere verwendet werden. Das Exemplar des „Hundes von Aubry“, welches Goethe seine langjährige Wirksamkeit am Weimarischen Theater aufzugeben veranlaßte, hat noch immer Nachahmung und leider auch ein dankbares Publikum gefunden. Im Prinzip aber muß entschieden Protest gegen diese durchaus unkünstlerische und darum der dramatischen Darstellung unwürdige Verwertung von Naturprodukten eingelegt werden. Dem feineren Kunstgefühl wird dergleichen schon deshalb unkünstlerisch erscheinen, weil eben dadurch die Wirklichkeit an die Stelle des künstlerischen Scheins gesetzt wird. Denn nichts stört den reinen Kunsteindruck mehr als die Verbindung der Wirklichkeit mit dem künstlerischen Schein zu einer gemeinsamen Wirkung. Ein Kunstwerk darf eben niemals und in keinem Punkte vergessen lassen, daß man sich bei seiner Betrachtung einer

Welt idealen Scheins und nicht eines wirklichen Seins gegenüber befindet.

Wenn also auch von der Architektur und Plastik als Hilfsmittel für die dramatische Darstellung nicht weiter die Rede zu sein braucht, so scheint doch die Malerei, welcher ja eine vorzugsweise wichtige Rolle bei der szenischen Ausstattung zugeteilt wird, als eigentliche Kunst im vollen Maße beteiligt zu sein. Aber auch hier muß mit gleicher Entschiedenheit behauptet werden, daß, wenn ihr diese Beteiligung gestattet wird, d. h. wenn sie als „Dekorationsmalerei" in gleichem Grade wie die Staffeleimalerei zu rein künstlerischer Wirkung sich erhebt oder gar, nach Art der Panoramen die Illusion einer völligen Naturwirklichkeit erstrebt, sie ein ihr nicht zustehendes Gebiet usurpiert und schon deshalb zu verwerfen ist, weil sie, sei es durch ihre reine Kunstwirkung, sei es durch die illusorische Naturwirkung, die Aufmerksamkeit gerade von der Hauptsache, nämlich von dem gedanklichen Inhalt des Dramas, abzuziehen versucht. Wenn der Satz richtig ist, daß für die dramatische Darstellung, sofern deren Genuß ein reiner bleiben soll, alle übrigen Künste nur eine sekundäre Rolle als bloße Hilfskräfte zu spielen haben, so folgt auch mit Notwendigkeit, daß die Mitwirkung der Malerei auf ein bescheidenes Maß reduziert werden muß, indem ihre Wirkung ebenfalls zu einer sekundären herabgestimmt wird. Dieser ästhetischen Forderung wird aber nur dann genügt, wenn die theatralische Dekorationsmalerei sich zur echten Kunst-(Staffelei-)Malerei hinsichtlich ihrer Wirkung etwa verhält wie diese zu ihrem Vorbilde, der landschaftlichen Natur selbst. Es ist dies schon deshalb notwendig, weil die landschaftliche Staffeleimalerei lediglich auf die künstlerische Reproduktion, der subjektiven Stimmung, welche in dem Künstler durch die Schönheit der

Natur erregt wird, keineswegs aber auf die bloße Naturkopierung gerichtet ist. Beabsichtigt also die Dekorationsmalerei etwas Ähnliches, überhaupt mehr als die bloße Versinnbildlichung der lokalen Umgebung behufs Steigerung der künstlerischen Wahrscheinlichkeit der dramatischen Aktion, so verfolgt sie einen dem Inhalt der letzteren gänzlich fremden Zweck und zerstört mehr die dramatische Wirkung, als sie dieselbe unterstützt.

Ein anderer bedeutender Ästhetiker unserer Zeit, Eduard von Hartmann, sagt in seiner „Ästhetik" Band II, Seite 811 ff.: „Das Schauspiel mit Dekorationen ist ein Gesamtkunstwerk, in welchem die dramatische Poesie tonangebend, die Dekorationsmalerei dienend sein muß, während die Sprechgebärdenmimik oder Schauspielkunst ihrem abstrakten Wertverhältnis nach unter der Poesie und über der Malerei steht. Die Verkehrung des richtigen Wertverhältnisses der drei Bestandteile ist am schreiendsten, wenn die bloß beihelfende Malerei sich in den Vordergrund drängt und das Schauspiel zum Ausstattungsstück herabwürdigt. Es ist schlimm genug, daß wir uns die Erniedrigung des Balletts zum Ausstattungsstück gefallen lassen müssen; aber die hier zurückgedrängte Tanzmimik kann sich doch an ästhetischem Wert nicht mit der Einheit von Schauspielkunst und Dramatik messen. Berechtigt ist die von der Bühnenleitung der Ausstattung gewidmete Aufmerksamkeit erstens in negativer Hinsicht, um störende Eindrücke, z. B. den Widerspruch eines darzustellenden fürstlichen Prunks mit armseligen Lumpenkostümen oder auffälligen Anachronismen in Kleidung und Gerät zu vermeiden, und zweitens positiv, um durch einen passenden malerischen Hintergrund und wohlabgestimmte Einfügung der Kostüme und Requisiten zu denselben die Stimmung des Zuschauers in einer

der Dichtung förderlichen Weise zu beeinflussen. Ganz wertlos ist dagegen das Streben nach Erhöhung des Prunkes durch kostbare echte Stoffe oder historisch echte Waffen, Möbel und Geräte aus der darzustellenden Zeit, weil diese mit dem ästhetischen Schein der Bühne nichts zu tun haben. Ebenso wertlos ist eine minutiöse historische Exaktheit in der Nachbildung der Kostüme, welche bei einer bestimmten Gelegenheit gebraucht wurden, oder der Interieurs und Landschaften, in welchen gewisse Handlungen sich zutragen, denn die Bühne soll kein wissenschaftlich exaktes, geschichtliches Museum, sondern eine Stätte des ästhetischen Scheins sein ...

„Alles, was ästhetisch keinen Wert hat, muß durch seine Anwesenheit auf der Bühne notwendig stören und die Aufmerksamkeit von demjenigen ablenken, worauf es wesentlich ankommt. Das Streben nach Steigerung der Ausstattung im Drama ist deshalb keineswegs ästhetisch ungefährlich und unschädlich, sondern wirkt auf eine Zerstreuung und Veräußerlichung des Kunstgenusses hin, welche gerade das Gegenteil ist von der angestrebten Begünstigung der poetischen Stimmung. Es ist ja ohne Zweifel richtig, daß die Vorsicht gegen Anachronismen und störende Ungehörigkeiten in der Ausstattung mit dem Durchschnittsmaße der kunstgeschichtlichen Bildung des Theaterpublikums wachsen muß, und ebenso richtig ist es, daß die malerische Schönheit des Bühnenhintergrundes ohne Vordringlichkeit um so größer sein darf, je höher die dramatische Dichtung steht. Aber der erste Satz entschuldigt nicht die Überladung der Bühne, und der letztere nicht das reelle Hervordrängen der Dekoration aus dem Hintergrund in den Vordergrund, welche sich stets mit einer ideellen Vordringlichkeit paart. Unsere Schauspielbühne ist seit dem Beginn dieses Jahrhunderts auf eine schiefe Ebene geraten, an deren Ende der völlige Verfall der Kunst liegt;

schon wird die Unabwendbarkeit des Endes bei einem weiteren Verfolgen dieser Bahn immer mehr Augen bemerklich, und es mehren sich die Rufe nach Umkehr. Diese Umkehr wird aber nur dann eine radikale Heilung bringen, wenn sie die Tendenz nach realistischer Treue des Bühnenscheins mit auskehrt, aus welcher dieser ganze Irrweg sich ableitet, und aus welcher er früher oder später von neuem sich ableiten würde. Es müssen vor allen Dingen die Seitenkulissen beseitigt werden, damit die Malerei wieder auf den Hintergrund beschränkt, und mit der unnützen Tiefe der Bühne auch die Versuchung zur Ausfüllung dieses weiten leeren Raumes mit Menschenmassen und mit allerlei Krimskrams und Füllstücken aufgehoben wird. Der hohe und niedere Pöbel der großen Ausstattungsbühnen wird freilich Zeter schreien, wenn man ihm dasjenige raubt, was ihn hauptsächlich ins Theater lockt, aber das kunstsinnige Publikum wird dann erst anfangen können, die Theater zu füllen. Denn gegenwärtig sind durch die Verdoppelung und Verdreifachung der Inszenierungskosten auch die Eintrittspreise auf die doppelte und dreifache Höhe derjenigen von der Mitte dieses Jahrhunderts emporgeschraubt, so daß sie dem minder bemittelten Teil des Publikums, in welchem gerade in Deutschland die kunstsinnigen Elemente zu finden sind, unter Hinzurechnung der gesteigerten Nebenkosten fast unerschwinglich geworden. Aber auch die bessersituierten Stände werden jedenfalls mehr Gewinn davon haben, wenn sie für dasselbe Geld zwei bis drei Vorstellungen von einfacher Ausstattung, als wenn sie bloß eine von ‚brillanter‘ Ausstattung genießen können. Die Verminderung der Ausstattungskosten wird es auch erst ermöglichen, den Krebsschaden zu beseitigen, an welchem die moderne Schauspielkunst krankt, nämlich die zu großen Schauspielhäuser, welche die Schauspieler zu grober Kulissen-

reißerei, derbstem Farbenauftrag und übermäßig lautem Sprechen zwingen, und jeden Versuch feinerer Nüancen verloren gehen lassen."

Lesen wir alle diese Ausführungen, so können wir uns freuen, wie herrlich weit wir es in der Pflege des Dramas und der dramatischen Kunst gebracht haben. Die ärgerliche Unsitte fällt gar nicht mehr auf, Pferde, Hunde und Esel fortwährend auf der Stätte zu sehen, die der Kunst gewidmet und geweiht ist. Die edle Stätte der künstlerischen Menschendarstellung ist wieder, wie leider so oft in der Geschichte des deutschen Theaters, zum Paradeort für Tiere entweiht; die Künstler, die Verkünder des Dichterwortes, die „Lehrer der Erwachsenen", wie sie der griechische Dichter nennt, werden in einer Reihe mit Pferden, Hunden und Eseln dem sensationslüsternen Publikum vorgeführt! Und welche Sensation ist es dann nun, ein Pferd, einen Hund oder ein anderes Tier auf dem Theater zu sehen? Ist es schlimmer, wenn im vorigen Jahrhundert in den Zwischenakten der Minna von Barnhelm sich Taschenspieler und Luftspringer produziert haben? Gewiß nicht. Aber wir sehen jetzt auch sehr häufig, was Schasler für unmöglich hält, massive Säulen, Statuen, wirkliche Blumen, wirkliche Bäume auf dem Theater, massive Wände mit wirklichen Türen, die man zuschlagen kann, daß es wirklich kracht, wirkliche Vögel in den Käfigen und wirklich tickende Uhren. Ja, und die wirklichen Türen haben auch wirkliche Klinken — o herrliches Impromptu des menschlichen Witzes! — Klinken, die die Schauspieler wirklich in die Hand nehmen können! Sind wir nicht hochgekommen mit unserer Theaterkunst? Man weiß nicht, soll man die Leitungen schärfer tadeln, die zu solchen kindischen, weitab von der Kunst liegenden Mittelchen greifen, um das Publikum in das Theater zu locken, wobei es

aber nur verblüfft, verwirrt und verdorben wird, indem ihm ganz falsche Begriffe davon beigebracht werden, was auf dem Theater wichtig ist und was nicht, was notwendig und zulässig ist und was nicht, und worauf es eigentlich ankommt, oder soll man der Kritik Vorwürfe machen, daß sie solche aufdringliche, unnütze, aber darum doch sehr verderbliche Tändeleien nicht energischer zurückweist, oder den Künstlern oder dem Publikum, die sich beide sichtlich von solchen Spielereien imponieren lassen? Nun ist ja gewiß eine massive Türe oder die naturalistisch echt und getreu ausgeführte Klinke einer Türe kein Gegenstand, über den man in Aufregung geraten soll, wäre sie nicht eben Kennzeichen einer ganzen Richtung, der so unheilvollen Tendenz nach realistischer Treue des Bühnenscheins, die unser gegenwärtiges dramatisches Theater völlig beherrscht. Es ist nicht wegzuleugnen, diese Tendenz gibt dem Theater einen Zug ins Kleinliche, Spielerische, äußerlich Kombinierte und Mosaikartige und raubt ihm den Zug ins Große und Eindringliche und hat uns dahin gebracht, daß wir auch das Große, Erhabene, kurz das Schöne nur kleinlich und unzulänglich empfinden und darstellen. Das Schillerjahr hat es gezeigt, als zur Feier von Schillers hundertjährigem Todestag viele, darunter erste Bühnen neuinszenierte Schillerzyklen veranstaltet hatten. Ernste Kunstfreunde und Kritiker haben sich der Wahrnehmung nicht verschließen können und haben bittere Klage darüber geführt, daß der äußere Aufwand hierbei wohl groß war, daß aber die innere Erhebung, die geschlossene Kraft und Macht der Darstellung, die sich auf den Zuhörer begeisternd übertragen sollte, vielfach völlig fehlte. Daran ist freilich nicht die einzelne Türklinke schuld, aber wohl das ganze Türklinkensystem, das dem Kleinlichen, Nebensächlichen und Unbedeutenden eine selbstgefällige und

wichtigtuende Sorgfalt angedeihen läßt, aber unfehlbar den Sinn für das Bedeutende, das Große trübt. So kommt es, daß wahre Freunde unserer Kunst, ernste Männer und Frauen aus allen Schichten der Nation, große und erhebende Emotionen beim sprechenden Theater nicht mehr suchen und finden und sich mit Gleichgültigkeit, ja Geringschätzung von ihm abwenden. Wie sollte man sich anders den ingrimmigen Zornesausbruch Anselm Feuerbachs, des Malers, erklären, der sich in seinem „Vermächtnis" in folgender Weise ausspricht:

„Ich hasse das moderne Theater, weil ich scharfe Augen habe und über Pappendeckel und Schminke nicht hinauskomme. Ich hasse den Dekorationsunfug mit allem, was dazu gehört, vom Grund meiner Seele. Es verdirbt das Publikum, verscheucht den letzten Rest von Kunstgefühl und erzeugt den Barbarismus des Geschmacks, von dem die Kunst sich abwendet und den Staub von ihren Füßen schüttelt. Das wahrhaftige Kunstwerk hat stets innerliche Kraft genug, um Situationen zu vergegenwärtigen, auch ohne unwürdige, der Kunst zuwiderlaufende Mittel. Es bedarf bescheidener Andeutungen, nicht aber sinnverwirrender Effekte."

Nicht so temperamentvoll wie Anselm Feuerbach, aber doch auch ganz außerordentlich zutreffend äußert sich über den gleichen Gegenstand der geistreiche und berühmte Architekt und Archäologe, Wilhelm Dörpfeld, der sich so erfolgreich an der Ausgrabung altgriechischer Altertümer, namentlich altgriechischer Theater betätigt hat und durch die scharfsinnige Ausdeutung der vorgefundenen Überreste zur hypothetischen Rekonstruktion dieser Theater zu ganz neuen Ergebnissen sowohl über diese Theater selbst, wie auch über den Stand- und Spielort des Chors und der Schauspieler gelangte, die geeignet sind, die bisherigen gelehrten Anschau-

ungen darüber völlig umzustoßen. In einer längeren Abhandlung in der Zeitschrift „Cosmopolis“ vom Dezember 1897 in Nr. XXIV. gibt er eine durchaus einleuchtende Vergleichung des altgriechischen, des altenglischen und des modernen Theaters; er vertritt die Ansicht und beweist sie, daß es im altgriechischen Theater keine eigentliche Bühne gegeben habe; daß das Spiel der Schauspieler und des Chors unten in der Orchestra, vor der Skene und dem Proskenion stattfand, und daß erst in römischer Zeit eigentliche Bühnen vor dem Proskenion und innerhalb der Orchestra errichtet worden seien. Er weist nach, daß die ganze griechische Literatur, in voller Übereinstimmung mit den Ruinen, nichts von einer Bühne wisse, ja, daß die antiken Dramen selbst, wenn sie nur ohne Vorurteile befragt würden, deutlich lehrten und bewiesen, daß Chor und Schauspieler unmöglich örtlich getrennt gewesen sein konnten. Man habe sich allmählich davon überzeugt, daß die alten Dramen noch an Wert und Wirkung gewännen, wenn sie ohne Bühne aufgeführt würden. So kommt Dörpfeld zu dem Schluß, daß jetzt fast niemand daran glaubt, zur Zeit des Äschylos und des Sophokles sei auf einer Bühne gespielt worden. Das Mißverständnis käme daher, daß man Ausdrücke, die bei einigen Schriftstellern vorkommen, falsch übersetzt habe. So übersetzte man früher z. B. die Ausdrücke ἐπὶ σκηνῆς oder ἀπὸ σκηνῆς mit „auf der Bühne“ oder „von der Bühne herab“, und pflegte sie dann als Beweise für das Vorhandensein einer Bühne anzuführen. Man hatte jedoch übersehen, daß σκηνή nach griechischem Sprachgebrauch nicht „Bühne“, sondern „Zelt“ oder „provisorisches Haus“ oder „Bude“ heißt. Jene Ausdrücke müßten daher mit „bei“ oder „vor dem Hause“ und „vor dem Hause her“ übersetzt werden. Diese Skene nun, dieses Zelt, dieses provisorische Haus, diese Bude sei nun bei fast

allen wirklich griechischen, nicht römischen Theatern ein durch Säulen geschmückter Bau gewesen, mit einer oder mehreren Türen, der meist über drei Meter hoch war und noch ein oberes Stockwerk gehabt habe, und der neben einem kreisrunden Platz, eben der Orchestra, aufgerichtet gewesen wäre. Daß dieser Bau keine Bühne sein konnte, lehrten nicht nur seine Abmessungen und seine Ausstattung, sondern auch der Mangel einer Verbindungstreppe zwischen der Orchestra und seiner Decke. Dieser Bau ist eben vielmehr die Skene, das Spielhaus, und die Säulenstellung vor ihm ist das Proskenion, die feste Dekoration, durch welche die Skene als Hintergrund des Spieles ausgeschmückt war. Dieses neben dem Platz der runden Orchestra errichtete Haus aber, das den Hintergrund des Spieles bildete und dem Spielplatz, wie gesagt, erst sein eigentümliches Gepräge gab, gehörte den Schauspielern, aus diesem Bau traten sie gewöhnlich hervor, und in ihn gingen sie beim Abtreten wieder hinein.

Das Verdienst, diese Skene erfunden zu haben, gebühre dem Aischylos. In ältester Zeit bestanden die Aufführungen in feierlichen Tänzen und Gesängen, die an den Festen des Dionysos beim Altar des Gottes ausgeführt wurden. Es standen dabei die Schauspieler und der Chor naturgemäß in der Mitte des Tanzplatzes und konnten auf die Stufen des Altars hinauftreten. Die Zuschauer aber saßen und standen rings um den runden Platz herum. Die Einrichtung der Skene, das Aufschlagen der Bude, die dem Spiel als Hintergrund dienen konnte, war in der Tat eine große Erfindung und der wichtigste Schritt in der ganzen Entwicklung des Schauspieles. Denn während bis dahin das Spiel nur im heiligen Bezirk des Gottes stattfand und das dargestellte Stück daher notwendigerweise in einem solchen Heiligtum spielen mußte, konnte die Orchestra nun durch die Bude, die

neben ihr aufgeschlagen wurde, jedes beliebige Aussehen, jeden beliebigen Charakter erhalten. Je nachdem die Skene einen Königsplatz, einen Tempel, ein Stadttor oder eine Höhle darstellte, wurde die Orchestra in den Platz vor einer solchen Anlage verwandelt. Erst jetzt war ein öfteres und schnelleres Auf- und Abtreten der Schauspieler möglich, erst jetzt war die Handlung von den Fesseln befreit, die ihr früher die Umgebung des Platzes, der heilige Bezirk, auferlegt hatte. Die Zuschauer aber konnten jetzt nur noch an drei Seiten des Schauplatzes sitzen, die vierte Seite war von der Skene eingenommen. An dieser Einrichtung des Schauplatzes und der Skene haben die Jahrhunderte nach Aischylos nichts Wesentliches mehr geändert. Die Skene wurde zwar reicher ausgestattet und aus einem Holzhause zu einem steinernen Gebäude mit veränderlicher Fassade (Proskenion) umgebaut und schließlich, als die Dramen gewöhnlich vor dem Wohnhause spielten, wurde auch die veränderliche Dekoration durch eine feste Fassade mit steinernen Säulen ersetzt; aber Wesen und Bestimmung der Skene und des Proskenion änderten sich nicht. Auch die Orchestra blieb zunächst unverändert und bildete nach wie vor den gemeinsamen Spielplatz für Chor und Schauspieler.

Wie wurde nun in einem bühnenlosen Theater gespielt?

Den Kern des Theaters bildete die kreisrunde Orchestra mit einem Altar in der Mitte. Sie war, wie wir sahen, nicht nur der Tanzplatz für den Chor, sondern auch der Spielplatz für die von den Schauspielern und dem Chor gemeinsam vorgeführte dramatische Handlung. Auf drei Seiten von dem Sitzraum der Zuschauer umgeben, wurde sie auf der vierten Seite, wir wiederholen es, weil dies der wichtigste Punkt ist, von der Skene begrenzt, dem hausartigen Bau, der den Hintergrund für das Spiel abgab und dem

Ort der Handlung sein Gepräge verlieh. Somit: das Spiel wickelte sich auf der runden Orchestra ab, inmitten der Zuschauer, die alle bequem den vor ihnen liegenden Platz überblicken konnten. Sie sahen demnach die Handlung nicht nur von e i n e r Seite und in dem Rahmen einer eingeschlossenen Bühne, wie es in modernen Theatern geschieht, sondern von mehreren Seiten und im freien Raume. Der Zuschauer glaubte somit die Handlung unmittelbar vor seinen Augen sich wirklich abspielen zu sehen. Und dabei war der Schwerpunkt der Darstellung in die Bewegung und in die Worte der Schauspieler gelegt, nicht in äußere Einzelheiten der Dekoration und der sonstigen Ausstattung, wie es in unseren modernen Theatern immer mehr üblich wird.

Wer einen solchen einfachen Spielplatz vor Augen hat und dann irgendeins der antiken Dramen durchliest, dem werden alsbald die großen Vorteile des bühnenlosen Spieles klar werden. Wem es noch dazu vergönnt war, in einem der erhaltenen griechischen Theater oder in einem ihnen nachgebildeten Bau die Aufführung eines antiken Dramas selbst zu sehen, der wird sich nicht nur von der großen Wirkung eines solchen Spieles überzeugen, sondern sich unwillkürlich auch die Frage vorlegen, ob sich unser modernes Theater nicht nach dem Muster des alten griechischen verbessern läßt.

Eine Verbesserung in diesem Sinn ist in der Tat möglich, sogar sehr wünschenswert. Derartige Reformen sind schon im Anfang des vorigen Jahrhunderts (1817), wie ich auch schon erwähnt habe, von einem der gründlichsten Kenner des Theaterwesens, von dem großen Architekten Schinkel vorgeschlagen, aber damals leider nicht ausgeführt worden. Unser heutiges Theater würde sich auch durch solche Verbesserungen wiederum mehr derjenigen Form nähern, die der Theaterbau zu einer andern Blütezeit des Schauspiel-

wesens, nämlich zur Zeit Shakespeares, gehabt hat. Die Tatsache nun, daß der Schauspieler im griechischen Theater in der Orchestra, in der Mitte des ganzen Baues spielte und also nicht nur von vorne und nur von einer Seite, sondern von drei Seiten zugleich gesehen werden konnte, erscheint auf den ersten Blick unwesentlich, ist aber in Wirklichkeit von sehr großer Bedeutung, sowohl für die Zahl der unterzubringenden Sitzplätze als auch für die Art des Spiels und seiner künstlerischen Wirkung.

In der Tat sind bei uns schon mehrfache Versuche, diesen Vorzug zu gewinnen, dadurch gemacht worden, daß man die Bühne vorne bogenförmig abgrenzte und in den Zuschauerraum etwas hervorspringen ließ. Da aber der Vorsprung nur gering war, mußte der Schauspieler, um jenes Vorteils teilhaftig zu werden, sehr nahe an den vorderen Rand der Bühne herantreten, was sich jedoch aus anderen Gründen nicht empfiehlt. Eine gründliche Abhilfe würde hier erst geschaffen werden, wenn das griechische Theater zum Muster genommen und die ganze vordere Hälfte der Bühne halbkreisförmig in den Zuschauerraum vorgeschoben würde. Der Vorhang müßte dann entweder bogenförmig die ganze Bühne umgeben oder aber sie in zwei Teile zerlegen; in eine vordere Hälfte, die unverhüllt bleibt und rings von den Zuschauern umgeben ist, und eine hintere Hälfte, die durch den Vorhang verschlossen werden kann und so zu einer besonderen Hinterbühne wird. Der letzteren Anordnung würde Dörpfeld den Vorzug geben.

Hier muß ich die Ausführungen Dörpfelds einen Augenblick unterbrechen, um festzustellen, daß die Münchener Shakespearebühne in der Tat so organisiert wurde, wie Dörpfeld es wünscht und für richtig erachtet, somit „in der Weise, der er den Vorzug geben würde“. Auch unsere Shakespeare-

bühne wurde in zwei Hälften geteilt, in die freie, offene Vorderbühne, die ziemlich weit in den Zuschauerraum vorsprang, indem sie beinahe die ganze Breite des Orchesterraums bedeckte, so daß die Schauspieler während ihres Spieles dem Publikum sehr nahe kamen und dieses wieder, wenn auch nicht völlig, doch wenigstens annähernd die Spieler von drei Seiten umgab und in die Hinterbühne, die auf drei mäßigen Stufen erhöht, durch einen Vorhang zu verschließen war. Diese Hinterbühne, — wir hätten sie gerne dem Zuschauer um ein Beträchtliches näher gerückt, aber unüberwindliche bauliche Gründe hinderten uns daran — diente zumeist zur Darstellung derjenigen Teile der Handlung, die in irgendeinem Interieur spielten; sie konnte, indem sich ihr Vorhang im gegebenen Moment der Handlung schloß und wieder öffnete, verwandelt, d. h. in wenigen Sekunden — wenn es zehn bis zwölf waren, schien es mir eine Ewigkeit — völlig lautlos mit einem einfachen, charakteristischen Prospekt und mit den allernotwendigsten Möbeln und Geräten versehen werden, während vorher und nachher die Handlung auf der Vorderbühne ununterbrochen weiter ablief. Diese Vorderbühne nun, die weit in den Zuschauerraum vorspringt, ist in der Tat ein sehr wichtiger und unter keinen Umständen zu missender Bestandteil der neu zu gestaltenden Bühne. Aber gerade diese war einzelnen Künstlern nicht nur nicht angenehm, ja eigentlich widerwärtig, und trotz ihrer in die Augen springenden künstlerischen Bedeutsamkeit das Objekt heftiger Angriffe, eben von seiten einiger Darsteller. Freilich nicht aller, denn einige unter ihnen, und zwar sowohl Damen wie Herren, waren einsichtsvoll genug und erkannten die großen Vorzüge der neuen Einrichtung im vollen Umfange. Ich will indessen gerne zugeben, daß in der Tat für manche Dar-

steller, denen das Spielen auf der ferner gerückten Ausstattungsbühne durch jahrelange Übung und Gewohnheit in Fleisch und Blut übergegangen war, das Spielen auf der Vorderbühne etwas Befremdendes und Beängstigendes hatte. Doch hatten sich viele Darsteller ganz gut auf der Vorderbühne eingespielt und empfanden keinen wesentlichen Unterschied. Aber gleichwohl erklärten mir einzelne Darsteller, auf der Shakespearebühne überhaupt nicht spielen zu können, oder zum mindesten in ihrer Spiel- und Bewegungsfreiheit stark behindert zu sein. Andere erklärten wieder, sehr wohl auf der Shakespearebühne spielen zu können, wenn die Vorderbühne beseitigt würde. Ich konnte nun aus wohlerwogenen und reiflich überlegten Gründen auf eine Beseitigung der Vorderbühne nicht eingehen und stellte an meine vorgesetzte Behörde die Bitte, die Shakespearebühne lieber ganz und gar aufzugeben, als sie eines ihrer wichtigsten Bestandteile zu berauben, ohne den sie eben nur einen mangelhaften und verstümmelten Ausdruck der dramaturgischen Ideen darbieten würde, denen sie ihre Entstehung und Aufrichtung verdankte. Die Intendanz entschied denn auch, daß die Vorderbühne zu bleiben habe. Ich konnte der Abschaffung der Vorderbühne nicht zustimmen, zunächst aus optischen und akustischen Gründen, die wichtig genug sind, hauptsächlich aber aus der tieferliegenden dramaturgischen Erwägung heraus, daß auf ihr, nicht nur wie Immermann sagt, die Handlung dem Zuhörer gleichsam entgegengenötigt würde, sondern daß vielfach auf derselben die Handlung, die nach Aristoteles, wie wir gesehen haben, das Wichtigste von allem im Drama ist, erzeugt und geboren wird. Darum nennt auch Richard Wagner sehr geistreich und zutreffend die Vorderbühne des altenglischen Dramas „den gebärenden Mutterschoß der Handlung".

Dörpfeld fährt dann in seinen ebenso klaren wie faßlichen und überzeugenden Ausführungen fort, indem er sagt, daß sich gewiß manche Einwände gegen eine solche Einrichtung der Bühne erheben ließen. Man könnte zunächst darauf hinweisen, daß der Fortfall der Seitenkulissen den modernen Bestrebungen zuwiderlaufe, die Dekorationen möglichst reich und wahrheitsgetreu zu gestalten. Darauf erwidert er, daß es als ein höherer und richtigerer Standpunkt gelten müsse, wenn versucht würde, durch Inhalt und Aufführungsart des Stückes eine Wirkung auf die Zuschauer zu erzielen, als wenn dies durch prächtige Dekorationen geschähe. Ein einfacher, aber schöner Hintergrund und einige wirkliche Möbel oder Setzstücke würden bei einem guten Drama vollkommen ausreichen, auch den größten Erfolg zu erzielen. Berufene Kenner unseres Bühnenwesens haben in der Tat schon oft den Fortfall aller veränderlichen Seitenkulissen angeraten und wollen die Dekoration auf einen bemalten Hintergrund beschränken. Sie würden daher gewiß mit dem Fortfalle der Seitenkulissen sehr einverstanden sein. Sodann meint Dörpfeld, würde man vielleicht einwenden, daß die Wirkung des Stückes leide, wenn der Schauspieler nicht inmitten der Dekoration, sondern weiter vorne, fast in der Mitte des Publikums stehe. Man wisse, so würde man sagen, bei einer solchen Stellung des Schauspielers nicht, ob er wirklich zu der weiter zurückliegenden Dekoration gehöre, ob er sich z. B. noch im Innern eines hinter ihm dargestellten Zimmers befinde. Aber auch dies braucht nicht zugegeben zu werden. Ist etwa unsere heutige Bühne trotz der reichen Dekoration ein wirkliches Zimmer? Oder sieht nicht vielmehr jeder, daß die vierte Wand des Zimmers fehlt und auch die Seitenwände meist nur stückweise vorhanden sind? Es gehört also auch in unserem Theater immerhin eine ge-

wisse Einbildungskraft dazu, um sich die Bühne als Zimmer zu denken. Dörpfeld glaubt demnach nicht, daß eine viel größere Illusion dazu nötig ist, sich auch einen in das Theater vortretenden Schauplatz, der durch eine Rückwand, kurze Seitenwände und einige Möbel als Zimmerraum charakterisiert ist, als möbliertes Zimmer vorzustellen.

Endlich könnte noch jemand den Einwand erheben, daß es doch wirkungsvoller sei, wenn bei der jetzigen Theatereinrichtung die ganze Szenerie als Gemälde in einem festen Rahmen erscheine, als wenn bei der vorgeschlagenen Anordnung die Schauspieler nach griechischem Muster im freien Raume nur vor einem Hintergrunde auftreten. Obwohl eine solche Auffassung sehr verbreitet ist, scheint sie für Dörpfeld doch unrichtig zu sein. Wie es einen größeren Eindruck macht, wenn man eine Handlung wirklich körperlich sich abspielen sieht, als wenn man sie nur im Bilde betrachten kann, so ist seines Erachtens auch das Spiel auf einem freien Platze, wo die Handlung von drei Seiten überschaut werden kann, wirkungsvoller als das Spiel auf einer ganz von Kulissen umrahmten Bühne. Dörpfeld bespricht dann auch die Einrichtung der Münchener Shakespearebühne und ist der Ansicht, der auch ich vollkommen beipflichte, daß sie zu einer allgemeinen Reform des Bühnenwesens nur dann hätte führen können, wenn sie mit einer Veränderung des Zuschauerraums verbunden worden wäre. Die Zweiteilung der Bühne ist solange eine äußerliche, nicht voll motivierte Maßregel, als der vordere Teil der Bühne nicht weit in den Zuschauerraum hineinreicht. Erst wenn der Hauptspielplatz, wie im altgriechischen und im altenglischen Theater, mitten im Zuschauerraum liegt, kommen die Vorteile der Zweiteilung ganz zur Geltung. Daß in diesem Fall der hintere Teil der Bühne nicht höher zu liegen braucht als der an-

dere, wie es in München wegen der großen Entfernung vom Zuschauerraum notwendig ist, mag nur nebenbei erwähnt werden. Freilich verhehlt sich Dörpfeld, der geistvolle Verfasser jener Abhandlung, der das Wesen des Dramas ebenso tiefsinnig wie praktisch erfaßt hat, keineswegs, daß einer solchen Reform unserer Bühne mehrere Hindernisse praktischer Natur im Wege stehen. Er führt aus, bei Theaterbauten handelt es sich meist um große Geldsummen, und welcher Architekt oder Bauherr wird ohne Not die Verantwortung übernehmen wollen für einen Versuch, dessen guter Ausfall nicht von vornherein fest gesichert ist? Hierbei möchte ich mir erlauben, Professor Dörpfeld entgegenzuhalten, daß zunächst ein solches Reformtheater schon in seiner ersten baulichen Anlage und später in seinem Betriebe nicht jene Unsummen verschlingen würde wie unsere modernen Repräsentations-, Luxus- und Ausstattungstheater, da ein großer Teil der Kosten für die Maschinerie, für die kostspielige Anschaffung, Erhaltung und Bedienung der Dekorationen, welche eben die prunkhafte Ausstattung erheischt, wegfiele, und daß auch der Betrieb ein wesentlich billigerer wäre; schon aus dem Grunde, weil es viel weniger technisches Personal für seinen Betrieb bedarf. Auch würde ein solches Theater freilich nur, wenn es im rechten Sinne und mit liebevoller Einsicht und gründlicher Kenntnis der beiden Kunstgebiete, der Dichtkunst und der Schauspielkunst, geleitet würde, nicht nur echte und rechte Kunst pflegen, sondern auch durch die eigenartigen, künstlerisch wertvollen Darbietungen, wie auch durch die mäßigen Eintrittspreise, im Sinne einer Volkskunst, neue vom gegenwärtig herrschenden Ausstattungstheater unberührte und unverbildete Schichten der Nation dem rezitierenden Schauspiele zuführen. Die Gegner einer solchen Reform, die jetzt Zeter und Mordio schreien, wür-

den sich auch eines besseren belehren lassen, denn ein Theater, das den malerischen und panoramatischen Standpunkt völlig entschlossen und entschieden aufgäbe und mit vollem künstlerischen Bewußtsein ebenso entschlossen und entschieden nur der poetisch-dramatischen Anschauung mit Hingebung diente, böte geistige Genüsse, die man bisher in solcher Tiefe und Macht noch sehr wenig oder noch gar nicht kennt. Ich schreibe dies mit vollem Bewußtsein seiner Bedeutung nieder, denn ich habe in den Jahren 1889 bis 1905 in den zahlreichen Vorstellungen, die auf der Shakespearebühne stattgefunden haben, die Wirkungen des Spieles und das Verhalten des unbefangenen und unbeirrten Publikums genau und aufmerksam beobachtet. Ein solches Theater würde auch finanziell gewiß sehr glücklich gedeihen. Es ließe sich nicht nur Ehre, sondern auch Geld damit verdienen. Dabei freilich darf die Rücksicht auf Erwerb und Gewinn nicht die erste und die letzte Richtschnur sein, im Gegenteil, es müßte mit aller Bestimmtheit und Entschiedenheit festgehalten werden, daß die künstlerische Grundlage und Arbeit die allein maßgebende bleibe; denn der wirkliche Künstler auf der Höhe seiner Aufgabe produziert aus einem inneren Schaffensdrange und nicht aus der Erwartung des Gelderwerbes, und in der künstlerischen Produktion allein erfüllt jede Kunst, somit auch im letzten Grunde die Kunst des Theaters, ihre eigentliche ideelle Bestimmung. Darum dürfte man freilich dem Gelde nicht nachlaufen, sondern neben glücklicher Begabung für die Führung eines solchen Theaters müßte man mit unbeugsamem und unerschütterlichem Ernst gesonnen sein, nur die beiden Künste zu pflegen, die in ihrer Verbindung die souveräne Einheit des Theaters des gesprochenen Wortes bilden, die Dichtkunst und die Schauspielkunst. Dann würde auch der pekuniäre Erfolg nicht ausbleiben,

der für die materielle Erhaltung sowohl des Theaters, wie auch des Künstlers natürlich eine unumgängliche Notwendigkeit ist. Denn es ist ein alter Erfahrungssatz des Theaters, daß ein Defizit der Kunst auf die Dauer auch immer ein Defizit der Finanzen nach sich zieht; nur zeigt es sich nicht überall gleich schnell, nur dauert es manchmal eine Weile, bis alle, auch die Unersättlichsten von den betrügerischen Reizen einer Pseudokunst abgestoßen werden.

Aber als ob Dörpfeld die Schwierigkeiten gekannt hätte, die das Ungewohnte den Darstellern bereiten würde, fragt er ganz zutreffend: „Werden ferner die Schauspieler sich daran gewöhnen können, auf einer Bühne ohne Seitenkulissen fast inmitten der Zuschauer zu spielen? Unzweifelhaft würden sie bei einer solchen Anordnung anfangs vielfach gegen die Neuerung protestieren, weil es ihnen schwer fallen würde, lieb gewordene Einrichtungen aufzugeben und sich in neue Verhältnisse zu fügen. Aber sollte unseren heutigen Schauspielern nicht möglich sein, was ihre Fachgenossen in der Zeit eines Shakespeare und eines Sophokles vermochten?"

Um gerecht zu sein, muß ich hierbei anerkennen, daß es für die modernen Schauspieler ganz unleugbar seine Schwierigkeiten hatte, aus der ihnen gewohnten Umrahmung der Bühne, die unser übliches Theater zumeist mit der Rampe abschließt, mit völliger Sicherheit herauszutreten in den freien Raum der offenen Vorderbühne. Diese Schwierigkeit wurde dadurch noch vermehrt, daß die Schauspieler genötigt waren, den größten Teil ihres Repertoires auf der ihnen geläufigeren Ausstattungsbühne zu spielen, und daß die Shakespearebühne doch nicht, trotz der mannigfachen Aufführungen auf derselben, die übliche war, und endlich, daß sie sich durch dieses Doppelspiel behindert sehen mochten, je nach Alter, Gewohnheit und Anlage sich auf der Shake-

spearebühne völlig heimisch zu machen. Aber im allgemeinen ist es bei gutem Willen, den ich dankbar begrüßen durfte, durch zahlreiche und ernste Proben auch den Bedenklicheren, die nur das Ungewohnte ängstigte und störte, möglich geworden, eine mehr als relative Sicherheit zu erlangen.

Die Erwägung ist uns allen nicht fremd geblieben, daß alles Neue schwer ist. Aber die darstellenden Künstler sollten in völlig vorurteilsfreier Betrachtung der letzten Ziele und Absichten ihrer Kunst billigerweise erwägen, welche immensen Vorteile sie eben für ihre Kunst durch die neue Anordnung erobern helfen; sie sollten bedenken, daß sie für die gesteigerte Aufmerksamkeit und die konzentrierte Nervenarbeit, die ihnen das Spielen auf der Shakespearebühne auferlegt, reichlich entschädigt werden durch das Nichtvorhandensein alles störenden Beiwerkes der Ausstattungsbühne, durch die völlige Ruhe und die ungestörte Sammlung bei Proben und Vorstellungen, die wieder der ungehinderten Ausübung ihres künstlerischen Berufes, ihrer Gesundheit und ihrer Nervenkraft zugute kommen muß, und daß endlich, wenn sie beständig und ununterbrochen durch andere Vorstellungen nur auf der Shakespearebühne zu spielen haben würden, das Neue aufhören würde, befremdlich und beschwerlich zu sein und auch hierin, wie in allen menschlichen Dingen, die Gewohnheit ihre Macht geltend machen würde.

Noch einem Einwurfe muß ich hier von vornherein begegnen. Man könnte mir vorhalten: Wie? Ihr habt in München die vielgepriesene Shakespearebühne gehabt vom Jahre 1889 bis zum Jahre 1905 und doch ist sie im übrigen Deutschland unbeachtet geblieben? Doch ist sie nicht nachgeahmt worden, doch hat sie keine Schule gemacht? Doch hat sie nicht einmal in München vermocht, sich durchaus unbe-

stritten zur Geltung zu bringen? — Das ist freilich wahr, und doch hat diese seltsame Tatsache genug Gründe der Erklärung. Zunächst muß in Betracht gezogen werden, daß es der neuen Einrichtung der Shakespearebühne allerdings höchst schwer werden mußte, sich eine allgemeine und unbestrittene Geltung zu verschaffen, indem sie im allgemeinen der herrschenden Anschauung zuwiderläuft, die nicht darauf gerichtet ist, die Bühnenausstattung zu vereinfachen, sondern im Gegenteil sie noch immer zu vermehren — um so verdienstvoller war ihre Errichtung — und im besonderen, indem sie nur im fortwährenden Wechsel mit den mit vollstem Prunke und dem größten und pompösesten Luxus ausgestatteten Aufführungen von Opern und auch von Schauspielen in einem und demselben Hause und von einem und demselben Künstlerpersonale zur Durchführung gelangen konnte. Freilich erheischte dies der gesamte Betrieb eines großen Theaters, das alle Zweige der theatralischen Kunstausübung umfaßte, in gebieterischer und unabänderlicher Notwendigkeit, gewiß, aber eine große, ja, beinahe unüberwindliche Schwierigkeit für die völlige Geltendmachung der neuen Einrichtung liegt für jeden unbefangen Urteilenden darin eben doch. Aber noch mehr. Es wurden neben den Aufführungen Shakespearescher Werke auf der Shakespearebühne auch Stücke von Shakespeare, desselben Dichters, der der neuen Einrichtung nicht nur den Namen, sondern auch den Geist als Grundlage leihen sollte, auf der üblichen Ausstattungsbühne gegeben, auch in buntem Wechsel und wieder in einem und demselben Hause und mit einem und demselben Personale, so Hamlet, Othello, der Kaufmann von Venedig. Diese Tatsache ist schon schwerer aus den allgemeinen und unabänderlichen Forderungen des Betriebes eines großen Theaters abzuleiten. Wie konnten die darstellenden Künstler dem Stile, dem

Geiste der neuen Einrichtung näher treten, wie sollte in ihnen der Glaube, die Zuversicht, die Überzeugung von ihrer Richtigkeit entstehen, wenn sie dauernd zwischen zwei so entgegengesetzten Stil- und Spielarten hin und hergeworfen wurden? Das gleiche gilt von der Öffentlichkeit, der Presse und der Kritik, dem Publikum, den einheimischen und auswärtigen Kunstfreunden und Beobachtern. Mußten sich diese alle nicht ganz logisch sagen: Die Veranstalter der Shakespearebühne scheinen selbst in ihren dramaturgischen Überzeugungen unsicher und schwankend zu sein, wenn sie das System der Shakespearebühne nicht einmal bei Shakespeare konsequent durchführen. Wie soll auch der willigste, einsichtigste und vorurteilfreieste Zuschauer, der vom Abend vorher die sinnlich-lockende und bestechende Augenweide einer pomphaften Ausstattung noch im Sinn und Gedächtnis hat, sich so rasch und völlig geistig umstimmen können, um heute an dem einfachen und ungeschmückten Gerüste, das indessen keineswegs nüchtern sein muß, an den einfach charakterisierenden Dekorationen, die jedoch keineswegs künstlerisch eindruckslos oder geschmacklos zu sein brauchen, an der einfachen, aber ausdrucksvollen Darstellung, die in ihrer Ausbildung der Bedeutung des Dichterwerkes gleich zu kommen trachten muß, Gefallen und Freude finden? Es wird jeden Abend immer wieder, und zwar bei allen, den Darstellenden und den Genießenden, erst einiger Zeit zur Umstimmung bedürfen, und, wenn sie in der Tat sich im Verlaufe eines Abends eingestellt hat, so wird sie durch eine nachfolgende Aufführung auf der Ausstattungsbühne immer wieder verwirrt, wenn nicht völlig aufgehoben werden. Um die Wahrheit zu gestehen, ich kann mir selbst die Shakespearebühne als Bau und als künstlerischen Organismus schöner, reizvoller und auch zweckmäßiger, die Auf-

führungen auf ihr durchgreifender, stilgerechter und wirkungsvoller vorstellen, als es uns in München möglich war. Wir haben eben auch dabei lernen und unsere Einsichten erweitern können. Die Gründe dieser Mängel sind mancherlei, aber einer der hauptsächlichsten ist doch der, daß beide so verschiedenartigen, ja in ihren künstlerischen Zielen geradezu entgegengesetzten und unvereinbarlichen Kunstausübungen in einem und demselben Hause, besonders in innigster Verbindung mit der Oper, schier unmöglich sind. Es ist, als ob im Innern, im Geiste, in der Seele der Künstler und der Zuschauer und auch außerhalb auf der Bühne und im Zuschauerraum in allen Ecken und Winkeln lästige und schadenfrohe Geister und Kobolde, Dämonen der prunkhaften Ausstattung hausten und nisteten und der neuen, ihnen widerstrebenden Einrichtung und Übung tausend Schabernacke spielten und unzählige Schnippchen schlügen, gegen die sich die Erinnerung in demselben Hause nicht wehren kann.

Wie anders aber, wenn sich die Aufführungen in dieser neuen Anordnung in einem Hause vollziehen, das von diesen Störenfrieden völlig rein ist, das mit künstlerischem Vorbedacht für diesen Zweck errichtet ist, das wohl einfach, aber keineswegs nüchtern ist, das schon durch seine äußere und innere Einrichtung die Kennzeichen seines Zweckes trägt: dem gesprochenen Drama zur Aufführung zu dienen, das durch eine vornehme und großzügige Schlichtheit einen volkstümlichen, künstlerischen Charakter zeigt und den Geist des Künstlers und des Zuschauers zur inneren Sammlung, zur künstlerischen Vertiefung und Befriedigung, kurz, zu einem geistigen Genießen und Wirken einladet! Wie anders, wenn der Zuhörer von vornherein weiß: Hier in diesem gastlichen Hause wird wirklich nur d e r Kunst gedient, die sich zusammensetzt aus Dichtkunst und Schau-

spielkunst, hierher gehe ich allein oder in Gesellschaft, mit meinen Lieben, meinen Angehörigen, Freunden und Genossen — wir können es tun, denn es kostet nicht viel — um mich aus den schweren Bedrückungen des Lebens in eine höhere, geistigere Sphäre des Daseins zu erheben und zu flüchten, hier erquicke ich mein Gemüt und meinen Geist aus dem reinen Quell der beiden Künste, von hier scheide ich leichter und freier und neu gestärkt zur Arbeit und zum Kampf des Daseins, befreit und heiter, denn die Heiterkeit der Kunst mildert den Ernst des Lebens, reich beschenkt von den Genien der Menschheit, die uns Licht und Helle in das Dunkel unseres eigenen Innern bringen, da sie unser eigenes Denken und Fühlen durch anschauende Erkenntnis zur Tätigkeit anfachen, und hierher kehre ich frohgemut wieder, um stets von neuem, im Kreise von Gleichgesinnten, ein gleiches Glück zu suchen und zu finden.

Ich sehe es voraus, daß mir Ungläubige, die sich die Wirkungen eines solchen Theaters nicht denken und vorstellen können, nur ein mitleidiges Achselzucken entgegensetzen werden, ja, daß hartnäckige Zweifler und Verneiner, die einer höheren, geistigen Richtung des Theaters in unserer Zeit keinen Glauben schenken können, mich meiner Anschauungen wegen bespötteln werden; ich habe schon manches davon zu kosten bekommen, aber kein Spott und kein Hohn vermag das Bild einer solchen Volksbühne aus meiner Seele zu verscheuchen; ich sehe sie in ihren segensreichen und beglückenden Wirkungen klar und deutlich vor mir oder vielmehr: „Ich sehe einen Cherub, der sie sieht.“ Und dieser Cherub ist, man nenne ihn, wie man will, die menschliche Vernunft, die Liebe zur Kunst, das unauflösliche Band, das die Menschen an die Schönheit fesselt und sie im Dienste des Schönen vereint und einer höheren Kultur entgegenführt.

Ich weiß auch sehr wohl, daß sich alle oder doch die meisten Bühnen der Gegenwart der gleichen Ziele und der gleichen Vorzüge rühmen, aber sie tun es nicht mit dem gleichen Recht. Diejenigen Bühnen, und es sind fast alle, die durch einen großen Aufwand von Geld und wieder Geld und abermals Geld, durch Mühen und Anstrengungen und, ich will es nicht bestreiten, durch Kenntnisse und Geschmack bestrebt sind, malerische und panoramatische Effekte in erster Linie zu erzielen — diese Bühnen können ihre großen Erfolge haben, und haben sie auch wie die täglichen Erfahrungen zeigen. Aber diese Erfolge liegen auf einem anderen Gebiete, das vom poetisch-dramatischen Theater zu trennen ist. Poetisch-dramatische Theater sind sie nicht. Wer dramatisch-poetische Anschauung, das heißt die spezifische, eigentümliche und besondere Anschauung dieser Kunst in der Seele und in der Phantasie des Genießenden hervorbringen will, — und man soll von der Tragödie und vom Drama nicht jede Wirkung verlangen, sondern nur die ihnen eigentümliche — der muß sich auf die Einheit beschränken; sie ist stark genug, die dramatische Poesie und Schauspielkunst allein bilden. Denn die Künste des Raumes, die Malerei und die übrige Ausstattung, und die Künste der Zeit, die Dichtkunst und die Schauspielkunst, in gleicher Stärke angewendet, sind Gegensätze, die sich befehden. Sie haben zweierlei Anschauungen, das Nebeneinander und das Nacheinander zum Ursprung, sie werden von verschiedenen Sinnen empfangen, dienen verschiedenen Zwecken der Kunst und nicht in der Wirklichkeit, sondern nur im vorstellenden Geiste können sie sich vereinigen. Es ist mit ihnen wie mit allen Dingen menschlichen Tuns und Wirkens, die man recht machen will: man kann nicht zweierlei Zwecken, zweierlei Prinzipien zu gleicher Zeit mit gleichem Erfolge dienen:

will man das eine, muß man auf das andere verzichten.

IX.

Dies ist, wie wir gesehen haben, die Meinung großer Denker, bedeutender Philosophen, Ästhetiker und anerkannter autoritativer Fachleute gewesen — alter und neuer und neuester Zeit, von Plato und Aristoteles bis Kant, Hegel, Vischer, Schasler, Hartmann, von Schinkel bis Tieck, Immermann und Laube. Sollte es aber wirklich die Bestimmung der Menschen sein, daß gute Lehren ungehört verhallen? Daß Weise und Kluge nur für sich, aber nicht für andere denken können? Ich kann es nicht glauben und Wilhelm Dörpfeld glaubte es auch nicht, er spricht zum Schluß seiner Abhandlung eine hoffnungsvolle Erwartung aus. Er fragt, was das Publikum, dieser oft unberechenbare, aber wichtige Faktor des Theaterwesens, zu einer solchen Neuerung sagen würde, und gibt gleich die Antwort, daß er überzeugt sei, daß es sehr bald die Vorzüge der veränderten Theatereinrichtung mit Dank anerkennen würde. An Stelle der vielen Parkettplätze, von denen die Schauspieler fast nur von unten gesehen werden, und an Stelle der wenigen Logen würde es zahlreiche, gute Plätze in einem aufsteigenden, sogenannten amphitheatralischen Raume und auf mehreren ebenfalls ansteigenden Galerien erhalten. Von allen Plätzen würde ferner ein umfassenderer Überblick über den Spielplatz und ein besserer Anblick der Schauspieler möglich sein. Infolge der größeren Zahl der Plätze könnte auch der Eintrittspreis, dieser wichtige Punkt bei der Einrichtung von Volkstheatern, be-

deutend verringert werden. Schließlich würden auch die Zuschauer sich wohl bald überzeugen, daß das Spiel auf der neuen Bühne natürlicher und damit auch vollkommener werde. Sie würden es gewiß auch als Vorzug anerkennen, wenn der Schwerpunkt der Aufführungen wieder mehr in die Worte und die Handlung der Schauspieler als in die äußere Ausstattung des Spielplatzes gelegt wird. Nach meinem Dafürhalten hat sich Herr Wilhelm Dörpfeld mit seiner einsichtsvollen und überzeugenden Abhandlung ein großes und unschätzbares Verdienst um eine mögliche und wünschenswerte Reform des modernen Bühnenwesens erworben. Diese Abhandlung sollte in Tausenden von Exemplaren gedruckt und an die Bühnenkünstler verteilt werden, damit diese von ihrem bedeutungsvollen Inhalt Kenntnis erhielten. Dörpfeld hat es mit klarer Beweisführung unternommen, weitverbreitete, tief eingewurzelte, seit Jahrhunderten vererbte Vorurteile und Irrlehren zu beseitigen.

Die erste Irrlehre ist diese, daß das aufgeführte Drama eine „Bildwirkung" ausüben, daß die Dekoration mit dem Bühnenmantel und der Rampe als „Rahmen" ein „Bild" sein oder vorstellen müsse, in dem die Schauspieler eine lebende Staffage zu bilden hätten. Erwägt man zunächst nur, von den Mißständen ganz abgesehen, die von der Beleuchtung ausgehen, die groben und gröbsten perspektivischen Mißverhältnisse, die sich unfehlbar aus der Bewegung der Schauspieler innerhalb der gemalten Dekoration jederzeit einstellen, namentlich, wenn sie sich dem Hintergrunde nähern, so muß man billig staunen, daß ein malerisch halbwegs gebildetes Publikum sich diese Barbarei nicht nur bieten läßt, sondern mit zähester Vorliebe an ihr festhält. Und zwar nicht etwa zum Vorteil, sondern zum offenbaren Schaden des aufgeführten Dramas. Zum Schaden der Kontinuität der

notwendig verbundenen, geschlossenen Handlung und ihres ununterbrochenen Ablaufes in der Darstellung, somit auch zum empfindlichsten Schaden des so heiß ersehnten und gesuchten dramatischen Genusses selbst.

Denn um dieser vermeintlichen Bildwirkung willen wird die Bühne mit Dekorationen, Versatzstücken, Stützen, Geräten, Komparsen und allerlei sonstigem toten und lebendigen Krimskrams vollgestopft. Dieses sämtliche Beiwerk muß für jede Szene abgebrochen und wieder neu aufgestellt werden und macht dadurch ein vielfaches, störendes und zeitraubendes Fallen des Zwischenakts- und des Verwandlungs-Vorhanges nötig; bildet somit eine fortwährende, sich häufig wiederholende Zerreißung der fortlaufenden Handlung. Diese „Bildwirkung" richtet sich demnach gegen die Handlung, gegen das Drama selbst, folglich ist sie „antidramatisch" und eine dramatische Irrlehre. Würde ein Maler diese perspektivischen Mißverhältnisse, welche die beabsichtigte theatralische Bildwirkung hervorbringt, in gleich ungeschickter oder unbedachter Weise wie auf der Bühne auf einem wirklichen Bilde darstellen, so würde jeder Beschauer, ohne selbst Künstler zu sein, ihre Ungeheuerlichkeit sofort erkennen. Der Maler eines solchen Bildes würde unzweifelhaft als Künstler nicht mehr ernst genommen, er würde zum Stümper degradiert werden. Aber auf dem Theater lassen sich alle, auch hervorragende Maler, diese Stümpereien gefallen, sehen sie oder sehen sie auch nicht, aber pflegen sie und beteiligen sich gerne und mit Vorliebe an ihrer Herstellung. Sie glauben alle, auf dem Theater muß es so sein, für das Theater ist es auch so ganz gut, auf dem Theater kann es gar nicht anders sein. Daher denn auch alles, was im Leben und in der Kunst schlecht, unvollkommen, aber namentlich unecht ist, als „theatralisch"

bezeichnet wird, während es doch nach dem Range, den die dramatische Kunst im System der Künste einnimmt, ein Ehrentitel sein sollte.

Daß diese Auffassung des Theaters und des Theatralischen, die sogar, wie mir scheint, in unausrottbarer Weise in die Sprache eingedrungen ist, eine sehr geringschätzige ist, braucht nicht erst gesagt zu werden. Als ob die dramatische Kunst nicht auch durchaus eine selbständige Kunst wäre, die nach ihren eigenen Gesetzen entsteht, lebt und sich entwickelt, nach Gesetzen, die ihr Ursprung, Mittel und Absicht diktieren, und als ob sie nur am Gängelbande der Malerei und der Mechanik, für sie das größte Übel, ihr Leben zu fristen vermöchte. Es ist ja leider diese geringschätzige Auffassung der dramatischen Kunst, bei allem äußeren kostspieligen Aufwand, wie heute noch bei uns, zu fast allen Zeiten des Bühnen- und Theaterwesens leider zumeist die herrschende gewesen. Wir haben sie in letzter Hand von den Italienern des 15. und 16. Jahrhunderts überkommen, die die Erfinder der Oper sind und haben uns bei ihnen für diese fatale Erbschaft zu bedanken. Es ist uns also demnach seit einigen Jahrhunderten nicht möglich gewesen, trotz des großartigen Aufschwungs und des Aufblühens unserer klassischen dramatischen Literatur und ihrer Nachfolge uns zu einer unabhängigen, freien und selbständigen Auffassung und Durchbildung der dramatischen Kunst durchzuringen. Dies ist uns nicht möglich gewesen, weil wir an zwei dramaturgischen Irrlehren mit zäher Beharrlichkeit festhalten. Die erste ist eben jene von der vermeintlichen Bildwirkung, die sich gegen den Inhalt, die Handlung des Dramas wendet, die zweite, die aus der ersten notwendig hervorgeht, ist die, daß das moderne Theater es zu einem Gesetz erhoben hat, daß der Schauspieler sich nur innerhalb dieses „Bildes“ bewegen

dürfe, daß er die Rampenlinie nicht überschreiten, das Proszenium nicht betreten dürfe, wenn überhaupt ein solches in den modernen Theatern vorhanden ist. Er muß nur für sich und seine Mitspieler spielen, und zwar so, als ob das Publikum gar nicht da wäre. Ja, es wurde sogar vielfach mit den ernstesten ästhetischen Argumenten proklamiert, daß es im höchsten Grade unkünstlerisch sei, für das Publikum zu spielen.

Die Wahrheit liegt nun auch hier für jeden Unbefangenen in der Mitte, d. h. der Schauspieler muß sowohl für sich und seine Mitspielenden, aber doch auch hauptsächlich und vornehmlich für das Publikum spielen. Denn Schauspieler und Publikum sind für einander da; je mehr sie durch Darstellung und Interesse, durch Wirkung und Eindruck einander näher gebracht und miteinander verbunden werden, sofern dies nur mit künstlerischen Mitteln geschieht, desto besser ist es. Der Mime ist der Verkünder der Dichtung, er wendet sich an das Publikum, die Kunstgemeinde, im weiteren Sinn an das Volk, die Nation. Für wen spielt er denn? Auf wen soll er denn wirken? Er soll dem Publikum die vom Dichter geschaffene Handlung durch seine Sprache, seine Gebärde völlig deutlich machen. Es ist daher jede Gebärde, die nicht deutlich gesehen, jedes Wort, das nicht deutlich gehört wird, für immer verloren und bildet ebenso eine schädliche und nicht mehr gutzumachende Unterbrechung der Kontinuität der Handlung für die Aufnahme durch den Zuhörer und Zuschauer, wie die Überladung der Bühne mit überflüssigem Beiwerk und die öftere Unterbrechung der Vorstellung durch das Fallen des Vorhangs. Die Undeutlichkeit des Sehens und des Hörens ist eben auch ein Vorhang für die lebendige Auffassung der Handlung. Freilich wird es die Natürlichkeit

und Lebendigkeit der Darstellung, auch auf der vorgeschobenen Vorderbühne, manchmal herbeiführen, daß die Gebärde des Künstlers von einem kleinen Teile des Publikums, dem er in diesem Augenblick abgewendet ist, nicht gesehen werden kann, aber ein anderer, der größere Teil wird ihn stets sehen können, und bei dem kleineren Teil des Publikums, das in diesem Moment die Gebärde nicht sieht, wird das gut und deutlich gehörte Wort, und die auf den übrigen Teil des Publikums und auf die Mitspielenden hervorgebrachte Wirkung der nachschaffenden Phantasie zu Hilfe eilen können. Wie denn die Wirkung des Spielers nicht bloß auf das Publikum, sondern auch auf die Mitspielenden, und durch sein Spiel und das Gegenspiel seiner Mitspieler, das sich in der gesprochenen und dargestellten Rede durch Wort und Gebärde, aber in der gehörten Rede des Mitspielers nur durch Gebärde und Mimik äußert, die offenbare Ursache des großen hinreißenden Eindrucks des dargestellten Dramas ist. Es ist eben nicht das Einzelspiel allein, das diesen Eindruck hervorbringt und wäre es noch so hervorragend, sondern das Zusammenspiel. Und da auf dem Theater im gesprochenen Drama kein polyphoner Dialog möglich ist, so ersetzt auf der dramatischen Bühne die Mimik des Angesprochenen die Unmöglichkeit des Zusammensprechens mehrerer, ja vieler und bedeutet für den hörenden Mitspieler die nicht gesprochene, sondern nur mimische Fortsetzung seiner durch den Mitspieler unterbrochenen Rede; er vermittelt dadurch auch die Wirkung auf den Zuschauer. Ein Grund mehr, den Schauspieler dem Zuschauer so nahe wie möglich zu bringen. Dieser Teil des Zusammenspiels ist durch die Ferne, in die der moderne Schauspieler durch die Tiefe der Bühne gerückt ist, arg vernachlässigt, ja vielfach völlig verloren gegangen, und um so mehr, je feiner und diskreter

die Mimik und die Gebärde der modernen Menschen sein muß. Die Wirkung aber der dargestellten Affekte auf den Zuschauer für den Zuschauer ist ebensosehr Quelle und Ursache der überwältigenden Wirkung der dramatischen Kunst. So wie auf der Bühne die Handlungen der Menschen nachgeahmt und nachgebildet werden, so ist das Publikum ein kleines Abbild der gesamten Menschheit, so führt das Theater, auf Stunden wenigstens, einen Teil der Menschheit, der sich im Publikum darstellt, zu einer schönen, erhebenden Gemeinschaft höherer Interessen und edlerer Gefühle zusammen. Darum müssen die Zuschauer einander sehen können. Darum die stärkere Wirkung des Dramas bei den Griechen des Altertums, bei den Engländern und den Spaniern, weil sie am Tage spielten; spielten auch wir bei Tageslicht, so wären uns, trotz aller modernen Technik, die Stricke, Strippen, Lappen, Latten, die Leinwand und die bunten Farben der modernen Bühne bald unerträglich, wie die Perücken, Bärte und überschminkten Gesichter der Schauspieler. Wir sehen es, wenn diese durch die Photographie an das Licht des Tages kommen, wie sie mehr Larven und Karikaturen als menschlichen Gesichtern gleichen und einem nicht verbildeten Auge gleich abstoßend, ja barbarisch erscheinen wie die nach Photographien hergestellten Abbildungen ganzer Szenen, die unsere hervorragenden illustrierten Blätter mit Vorliebe bringen. Wohl sind sie unsagbar abgeschmackt, aber wir haben kein Gefühl davon, wie der Totengräber im Hamlet; auch uns hat es die Gewohnheit zu einer leichten Sache gemacht; aber da wir nicht am Tage spielen können — besser wäre es, wenn wir es könnten — so muß auch bei uns während der Vorstellung der Zuschauerraum nicht dunkel, sondern hell sein, denn es soll der zuschauende Mensch nicht bloß den Spieler, sondern auch den Mitzuschauer sehen

können, es erhöht seine Lust, auch im tragischen Sinne, wenn er sie mit seinen Mitmenschen teilen kann. Auch darum strebt der Mensch so nachhaltig und unwiderstehlich dem dramatischen Genusse nach, weil dieser seinem geselligen Triebe entspricht. Darum fand auch Aristoteles, daß die Heranbildung des Menschen zur Sittlichkeit darauf beruht, daß sein Wesen von Natur auf Gemeinschaft angelegt ist, er nannte auch deshalb den Menschen ζῷον πολιτικόν, geselliges Wesen. Welche Kunst flieht das Sonnenlicht? Welche Kunst wird ausschließlich in der Dunkelheit der Nacht und bei erborgtem Lichte geübt? Welche Kunst kann sich dauernd vom Lichte des hellen Tages entfernen, ohne sich auch dauernd von der Natur zu entfernen, die ihr zumeist das Vorbild gibt? Kann die Welt, können die Menschen, somit auch der Menschen eigenste Schöpfung, die Kunst, dauernd des Sonnenlichtes entbehren, ohne Schaden zu nehmen? Die Sonne ist alles, sie ist Licht und Wärme, sie bedeutet Geist und Sinnlichkeit, Erleuchtung und Befruchtung, sie ist das Leben der Welt, und die Kunst ist das Abbild dieses Lebens.

Ja, das Hinausschieben der Ausübung der dramatischen Kunst aus der Helle des Tages in die Dämmerung des Abends, ja in das Dunkel der tiefen Nacht, somit in eine Zeit, die entweder leichter, zerstreuender Unterhaltung zufällt oder der Ruhe und dem Schlafe gebührt, scheint die Höhe der Achtung und Wertung zu beleuchten, die man in unserer Zeit der dramatischen Kunst beimißt. Darum ist es doppelt beachtenswert, daß in den letzten Dezennien vielfach Schauspielunternehmungen ins Werk gesetzt wurden, die sich höhere künstlerische Ziele gesteckt haben und dabei bestrebt sind, dem deutschen Volkstum einen tiefgehenden Widerklang zu gewähren und nicht aus der Frische und

der Helligkeit des Tages in die Erschlaffung und in die Dunkelheit der Nacht fliehen. Außer den konfessionell-kirchlichen Spielen der katholischen Passionsspiele in Oberammergau, in Brixlegg, in Horitz in Böhmen, der protestantischen Luther- und Gustav-Adolf-Spiele von Devrient, Herrig, Henzen und Trümpelmann usw. wären an weltlichen periodischen Spielen zu nennen, ohne indessen auf Vollzähligkeit der Anführung Anspruch zu erheben: der Meistertrunk in Rothenburg ob der Tauber, die Kinderzeche in Dinkelsbühl, das Hussitenfest in Naumburg an der Saale, die Aufführungen von Martin Greifs „Ludwig der Bayer" in Kraiburg am Inn, (in den Jahren 1892 und 1894 und 1904 in mehr als 50 Wiederholungen, die auf einer Bühne stattfanden, die völlig der Shakespearebühne in München nachgebildet war), die Volksspiele in Meran, die Lichtensteinspiele am Hohentwiel, die Spiele an der Louisenburg im Fichtelgebirge, endlich die Aufführungen von „Die Wallenrode von Berneck" in Berneck und die eindrucksvollen und erfolgreichen Aufführungen der Braut von Messina Schillers unter freiem Himmel, am hellen, lichten Tage zu Brugg in der Schweiz im dortigen, römischen Amphitheater unter der Leitung des begeisterten Regisseurs R. Lorenz im August 1907.

Während meistens die genannten Veranstaltungen, die an besondere örtliche und landschaftliche, aus der Sage oder der Geschichte übernommene Überlieferungen anknüpfen, an Dichtung oder Darstellung oder auch an beide, keine streng künstlerischen Anforderungen stellen, sondern, in einem oder den anderen Hinblick, in manchen Fällen in beiden, auf der Grundlage des Dilettantismus oder, besser gesagt, der Liebhaberei im besten Sinne, sich aufbauen; sich auch mit einem natürlichen oder herkömmlich eingerichteten Schauplatz, meist im Freien, begnügen, und ein Hauptgewicht auf prächtige,

eindrucksvolle Umzüge, Massenwirkungen usw. legen, sind die Aufführungen von Martin Greifs „Ludwig der Bayer“ in Kraiburg am Inn in bezug auf die Dichtung und ihre Inszenierung nach durchaus künstlerischen Grundsätzen und Gesetzen bewerkstelligt worden, die Darstellung aber war begeisterten Dilettanten anvertraut. Es wurde in Kraiburg wohl auch am Tage, aber im geschlossenen Raume, bei verdunkeltem Hause gespielt. Der geschlossene Raum wurde gewählt, um das Spiel vor den Unbilden der Witterung zu schützen.

Die Dichtung Martin Greifs ist ein edles, hochstehendes und bedeutendes Kunstwerk und ihr innerer dramatischer Gehalt, wie er sich in der tiefempfundenen, mit poetischer Kraft und Schönheit dargestellten Handlung ausspricht, ist in seinem kontinuierlichen Ablauf auf einer Bühne, die völlig der Shakespearebühne in München nachgebildet war, vollkommen unverhüllt und unverkümmert durch eine übermäßige Ausstattung höchst eindrucksvoll in die Erscheinung getreten und von der Anschauung der Genießenden aufgenommen worden.

Die Errichtung der Bühne, die Einrichtung der Spiele, ihre sorgsame künstlerische Pflege und ihre finanzielle Verwaltung haben vaterländisch empfindende und kunstbegeisterte Bürger des alten denkwürdigen Marktfleckens mit höchst rühmenswerter Opferfreudigkeit auf sich genommen, so wie sich auch bei der Darstellung der zahlreichen Rollen des umfangreichen und figurenreichen Stückes die gleichgesinnte und gleichbegeisterte Bürgerschaft des Ortes aus allen Berufs- und Gesellschaftsklassen mit aufopferungsvoller Hingebung betätigte.

Aus dem tiefen und nachhaltigen Eindrucke, den diese auch von der Kritik vielfach gerühmten, volkstümlichen Spiele

auf ihre zahlreichen Besucher ausübten, die wie einst die Griechen zu ihren olympischen Spielen von fern und nah herbeigeströmt waren, konnte ich, dem die mit voller Freudigkeit übernommene und geleistete Arbeit der Einstudierung und der Inszenierung zugefallen war, mit neuerlich überzeugender Aufklärung erkennen, wie eine Bühne, sei sie noch so schlicht und einfach, wenn sie nur der auf ihr ausgeübten Kunst und deren innersten Gesetzen nach zweckmäßig eingerichtet ist und eine wirkliche Dichtung zur Aufführung bringt, wie eine Darstellung, wenn sie auch nicht von künstlerisch durchgebildeten Berufsschauspielern bewerkstelligt wird, wenn nur die darstellenden Kunstliebhaber mit unerschütterlichem Ernst, mit eifrigster Hingebung und mit einigem natürlichen Geschick und Gefühl ihren künstlerischen Aufgaben dienen, der hohen Aufgabe der Kunst des gesprochenen Dramas: edlen, erhebenden poetischen Genuß zu gewähren, sehr nahe kommen und sie gelegentlich auch wahrhaft erfüllen können, was den Berufsschauspielern und der Ausstattungsbühne nicht in allen Fällen gelingt.

Der Gedanke des Theaters unter freiem Himmel, mit rein künstlerischen Mitteln, ist in Deutschland im Harzer Bergtheater bei Thale von Dr. Ernst Wachler verwirklicht worden, das seit 1903 besteht und seine Spielzeit von Mitte Juli bis Ende August abhält. Die Form dieser Freilichtbühne, zu der wohl nur in den französischen Theatern unter freiem Himmel Gegenstücke zu finden sind, lehnt sich an die des griechischen Amphitheaters an, empfängt aber doch ihr Gepräge von der deutschen Berg- und Waldlandschaft, in die es mit wunderbarer Fernsicht terrassenförmig eingebaut ist.

In den Jahren 1903—1906 wurden Shakespeares „Sommernachstraum“, Goethes „Iphigenie“ und „Laune des Verliebten“, „Wallensteins Lager“ und die Rütliszene

von Schiller, Hebbels „Moloch“, Immermanns „Nachbarn“, Otto Ludwigs „Hans Frei“, Schwänke von Hans Sachs, von neueren Werken Stoffe aus der heimischen Sage und Geschichte, wie „Wieland der Schmied“ von Lienhard, „Herzog Heinrich am Finkenherd“ von Herwig, „Widukind“, „Walpurgis“ und „Mittsommer“ von Ernst Wachler, „Spielmanns Kirmes“ von A. Elster, „Münchhausen“ von E. Böttger, „Till Eulenspiegel“ von Lienhard u. v. a. erfolgreich aufgeführt. Die Vorstellungen auf tiefliegender Bühne, von Berufsschauspielern ausgeführt, beginnen um 7 Uhr, bei vollem Tageslicht und dauern bei Wegfall jeder Akteinteilung, ohne Pause während der steigenden Dämmerung bis in die Nacht (½10 Uhr), wobei der Wechsel der natürlichen Beleuchtung, wie im altgriechischen Theater bei den Satirspielen, einen einzigartigen Reiz ausübt. Öftere Nachmittagsvorstellungen (von 4—6 oder 6—8 Uhr) zeigen die Schönheit des Spiels im Freien bei hellem Licht, die Natürlichkeit der Gebärden und des Tons, die Leuchtkraft der Farben, die Klangwirkung der menschlichen Stimme außerhalb des geschlossenen Raumes.

Alle künstlichen Bedingungen des modernen Theaters, fast der gesamte kostspielige Ausstattungs- und Beleuchtungsapparat fehlt; und trotzdem ist die Wirkung des Spiels, der Eindruck der Aufführungen, wie von der Kritik bezeugt wird, nicht geringer, sondern größer als der Eindruck der Vorstellungen im geschlossenen, verdunkelten Hause. Für ungünstige Witterung ist eine geräumige Schutzhalle mit Reformbühne bestimmt, auf der künstlerische Vortragsabende im Rahmen der Bestrebungen des Theaters stattfinden. Das Theater wird von der gesamten näheren und weiteren Umgebung stark besucht und darf wohl als einer der bedeutendsten Versuche zur Bühnenreform angesehen werden.

Schließlich ist jede Bühne eine Konvention, eine Übereinkunft, zum Zwecke der künstlerischen Nachahmung des menschlichen Lebens und Handelns. Es obliegt uns nur, uns zu besinnen und dann die bestimmte Wahl zu treffen, welche Konvention der Idee des Dramas, der Handlung, am nächsten kommt, sie am deutlichsten und vernehmlichsten verkörpert, da ja doch die deutliche Verkörperung und Darstellung der Handlung und der sie bewirkenden Charaktere der erste und letzte, kurz der einzige Zweck des dramatischen Theaters ist.

Was soll man aber dazu sagen, daß es in unserer Zeit vielfach als der höchste Triumph, als die Blüte modernster, realistischer Schauspielkunst gilt, wenn manche Darsteller ganze lange und wichtige Szenen in irgendeinem zurückgezogenen Winkel des tiefen Theaters, im Hintergrunde spielen, „weil es im Leben auch oft so ist", wenn die Darsteller hierbei mehr murmeln als sprechen, demzufolge völlig unverstanden bleiben; wenn sie, ob sie im Vordergrunde oder im Hintergrunde spielen, die längste Zeit dem Publikum die Kehrseite, den Rücken zuwenden? Es kann ja auch dies manchmal aus künstlerischen Gründen gerechtfertigt sein, aber doch nur selten und nicht in der beliebten Dauer. Die Häufigkeit hingegen, in der die Rückenstellung von modernen Schauspielern, ohne einen ersichtlichen künstlerischen Grund angewendet wird, ist ein mißverstandener und verderblicher Zug der modernen Natürlichkeitsrichtung. Sie soll zeigen, wie unendlich sicher sich der Schauspieler auf der Bühne fühlt, während es doch in Wahrheit nichts anderes ist, als ein Zeichen von Verlegenheit und innerer Unsicherheit. Gerade so wie das viele Umherlaufen und das beliebte „Stellungwechseln" auf der Bühne. Endlich soll auch die Rückenstellung ein souveräner Ausdruck dessen sein, daß das Publikum

für den Darsteller eigentlich gar nicht vorhanden ist. Wenn nun zu dieser Rückenstellung von dem Darsteller, vielleicht gar noch in Gemeinschaft mit anderen, zu leise oder auch zu laut, aber in beiden Fällen undeutlich gesprochen wird, dann mag füglich ein großer Teil des Publikums fragen, wozu er eigentlich in das Theater gegangen ist. Denn eigentlich ist es doch wohl nicht der Zweck des Theaters, ganze Szenen hindurch den Rücken oder den Mantel der Schauspieler zu betrachten und ein undeutliches, schwer zu verstehendes Stimmengewirr zu vernehmen.

Ich habe sehr häufig als Zuschauer im Theater gesessen und diese bedauerlichen Tatsachen selbst beobachten können und habe ebenso häufig über diese Mißstände von sehr kunstverständigen Leuten ernste Klage führen hören. Es ist somit der Grundsatz, daß der Schauspieler die Rampenlinie nicht überschreiten darf, daß er nur im „Bilde" bleiben muß, daß er so spielen müsse, als ob das Publikum nicht da wäre, der zweite, große weitverbreitete und verhängnisvolle Irrtum, und ich möchte ihn neben dem „antidramatischen" als „antimimischen" bezeichnen.

Damit wende ich mich gegen Wilhelm Scherers Satz: „. . . Voraussetzung des Dramas ist, daß die Leute, die da spielen, unter sich sind, und daß nur ein guter Gott den Vorhang weggezogen hat, damit das Publikum zusehen kann . . .," der in seiner äußersten Folgerung dahin führt, daß Bühne und Zuschauerraum getrennt werden und daß moderne Schauspieler so spielen, als ob in der Tat das Publikum nicht vorhanden wäre, d. h. leise, unverständlich, dem Zuschauer abgewendet und demzufolge auch in ganz kleinen Schauspielhäusern in ihren künstlerischen Darbietungen unverstanden und unwirksam bleiben; ebenso wie ich mich auch in meinen früheren Ausführungen gegen Goethes Bestim-

mung wenden mußte, „daß das Theater als ein figurloses Tableau anzusehen sei, worin der Schauspieler die Staffage macht". Erwägt man nun, daß das dramatische Kunstwerk keine anderen wesentlichen Bestandteile hat, als das Poetisch-Dramatische, das Werk des Dichters, und das Mimisch-Darstellerische, das Werk des Schauspielers, die Verkörperung der dichterischen Komposition durch den Darsteller, und daß jene beiden eben geschilderten Irrlehren, die antidramatische und die antimimische, sich gerade gegen die wesentlichen Bestandteile des Dramas störend und hemmend richten, so wird man unschwer erkennen, warum das Drama der Gegenwart, und nicht bloß in Deutschland, in seiner Entwicklung behindert ist; warum es, trotz der enormen Summen, die zu seiner Erhaltung und Entfaltung verwendet werden, zu einem äußerlichen Repräsentations- und Luxusinstitut, zu einer vielfach leichtfertigen, im kulturellen Sinne nicht belanglosen, sondern sehr bedenklichen Amüsieranstalt herabgesunken ist, warum es keine Angelegenheit des Volkstums ist, und warum es so häufig nicht fähig ist, „dem Jahrhundert und Körper der Zeit den Abdruck seiner Gestalt zu zeigen".

Ich wiederhole es nochmals, Wilhelm Dörpfeld hat sich, indem er einen kräftigen Hebel ansetzte, um die beiden oben geschilderten tiefwurzelnden Irrlehren zu beseitigen, ein großes und unbestreitbares Verdienst um die mögliche Reform des Theaters erworben.

Ich kann der Versuchung nicht widerstehen, um das eben Gesagte zu stützen, einige sehr bezeichnende Aussprüche Goethes aus dem Wilhelm Meister hierher zu setzen. So findet sich im 4. Kapitel des II. Buches der folgende inhaltreiche Satz: „Der Mensch ist dem Menschen das Interessanteste und sollte ihn vielleicht ganz allein interessieren.

Alles andere, was uns umgibt, ist entweder nur Element, in dem wir leben, oder Werkzeug, dessen wir uns bedienen. Je mehr wir uns dabei aufhalten, je mehr wir darauf merken und teil daran nehmen, desto schwächer wird das Gefühl unseres eigenen Wertes und das Gefühl der Gesellschaft. Die Menschen, die einen großen Wert auf Gärten, Gebäude, Kleider, Schmuck oder ein Besitztum legen, sind weniger gesellig und gefällig; sie verlieren die Menschen aus den Augen, welche zu erfreuen und zu versammeln nur sehr wenigen glückt. Sehen wir es nicht auf dem Theater? Ein guter Schauspieler macht uns bald eine elende, unschickliche Dekoration vergessen, dagegen das schönste Theater den Mangel an guten Schauspielern erst recht fühlbar macht." Ferner im 16. Kapitel des V. Buches: „Man kann die Menschen sehr leicht durch tolle und unschickliche Darstellung irremachen; aber man lege ihnen das Vernünftige und Schickliche auf eine interessante Weise vor, so werden sie gewiß danach greifen. Was unserem Theater hauptsächlich fehlt, und warum weder Schauspieler noch Zuschauer zur Besinnung kommen, ist, daß es darauf im ganzen zu bunt aussieht, und daß man nirgends eine Grenze hat, woran man sein Urteil anlehnen könnte. Es scheint mir kein Vorteil zu sein, daß wir unser Theater gleichsam zu einem unendlichen Naturschauplatze ausgeweitet haben; doch kann jetzt weder Direktor noch Schauspieler sich in die Enge ziehen, bis vielleicht der Geschmack der Nation in der Folge den rechten Kreis selbst bezeichnet. Eine jede gute Sozietät existiert nur unter gewissen Bedingungen, so auch ein gutes Theater. Gewisse Manieren und Redensarten, gewisse Gegenstände und Arten des Betragens müssen ausgeschlossen sein. Man wird nicht ärmer, wenn man sein Hauswesen zusammenzieht."

Man kann aus diesen beiden großgedachten und ganz

allgemeinen Bemerkungen erkennen, daß auch Goethe wie Pope dachte, — der das bedeutungsvolle Wort für die Menschheit geprägt hat „The proper study of mankind is man“ — das eigentliche Studium der Menschheit ist der Mensch; daß auch für Goethe das letzte Ziel des dramatisch-poetischen Kunstwerkes, der letzte Zweck der dramatischen Menschendarstellung der Mensch selbst war, nicht seine Umwelt, sein Milieu. Wohl haben diese einen großen und unleugbaren Einfluß auf die Charakterentwicklung und Willensbetätigung des Menschen — wer wollte dies in Abrede stellen? — aber sie müssen schon durch die poetische und mimische Charakterdarstellung in die Erscheinung treten und zur völligen Auffassung gelangen und nicht durch eine umständliche malerische Beschreibung, denn das ist die dekorative Ausstattung. Derjenige dramatische Dichter, der seine poetische Charaktergestaltung durch ganz ausführliche Dekorationen zu unterstützen denkt, geht auf dramatischen Krücken, statt sich seiner eigenen Kräfte zu bedienen. Das heißt, es sind nicht einmal Krücken, oder es wären Krücken, die am Gehen hindern, statt hierzu behilflich zu sein; um so eher sollte er sich ihrer entäußern. Wo aber findet sich bei Shakespeare eine szenarische Vorschrift des Schauplatzes? Was würde aber Goethe sagen, wenn er unsere überladenen und überschmückten Schauplätze sehen würde, in denen eben das Element, in dem wir leben, das Werkzeug dessen wir uns bedienen, zur — man kann es wohl sagen, ohne zu übertreiben — bedingungslosen und ausschließlichen Hauptsache geworden ist, und der Mensch, der für den Menschen das Interessanteste ist, zur Nebensache werden mußte? Unser Schauspiel hat sich in dem Sinne entwickelt, den Goethes tiefer poetischer Geist ablehnte.

Noch eine Bemerkung Goethes muß ich anführen. Sie

betrifft die Deutlichkeit der Sprache der Schauspieler und findet sich im 8. Kapitel des V. Buches. Der höchst bemerkenswerte Satz lautet: „Die Gegenwart dieser beiden Männer war bei den Proben sehr nützlich. Besonders überzeugten sie unsere Schauspieler, daß man bei der Probe Stellung und Aktion, wie man sie bei der Aufführung zu zeigen gedenke, immerfort mit der Rede verbunden und alles zusammen durch Gewohnheit mechanisch vereinigen müsse . . .

„. . . Man wußte nicht, wieviel Ursache man hatte, ihnen dankbar zu sein, besonders da sie nicht versäumten, den Schauspielern oft den Hauptpunkt einzuschärfen, daß es nämlich ihre Pflicht sei, laut und vernehmlich zu sprechen. Sie fanden hierbei mehr Widerstand und Unwillen, als sie anfangs gedacht hatten. Die meisten wollten so gehört sein, wie sie sprechen, und wenige bemühten sich so zu sprechen, daß man sie hören konnte. Einige schoben den Fehler aufs Gebäude, andere sagten: man könne doch nicht schreien, wenn man natürlich, heimlich oder zärtlich zu sprechen habe. Unsere Theaterfreunde, die eine unsägliche Geduld hatten, suchten auf alle Weise diese Verwirrung zu lösen, diesem Eigensinne beizukommen. Sie sparten weder Gründe noch Schmeicheleien, und erreichten zuletzt doch ihren Endzweck, wobei ihnen das gute Beispiel Wilhelms besonders zustatten kam. Er bat sich aus, daß sie sich bei den Proben in die entferntesten Ecken setzen, und sobald sie ihn nicht vollkommen verstünden, mit dem Schlüssel auf die Bank pochen möchten. Er artikulierte gut, sprach gemäßigt aus, steigerte den Ton stufenweise, und überschrie sich nicht in den heftigsten Stellen. Die pochenden Schlüssel hörte man bei jeder Probe weniger; nach und nach ließen sich die andern dieselbe Operation gefallen, und man konnte hoffen, daß das Stück endlich in allen Winkeln des Hauses von jedermann würde verstanden

werden. Man sieht aus diesem Beispiel, wie gerne die Menschen ihren Zweck nur auf ihre eigene Weise erreichen möchten, wieviel Not man hat, ihnen begreiflich zu machen, was sich eigentlich von selbst versteht, und wie schwer es ist, denjenigen, der etwas zu leisten wünscht, zur Erkenntnis der ersten Bedingungen zu bringen, unter denen sein Vorhaben allein möglich wird."

Wäre die hier behandelte Sache nicht so durchaus ernst und wichtig für die Schauspielkunst und im nächsten Zusammenhang damit für die dramatische Kunst, man könnte es belustigend finden, wie sehr Goethe hier — **fortiter in re, suaviter in modo** — den Nagel auf den Kopf getroffen hat. Es ist in der Tat nicht möglich, einen sehr beklagenswerten Übelstand des deutschen Theaters, nicht nur in der Zeit Goethes, sondern auch in der unseren, in kürzerer und schärferer Weise zu bezeichnen, als es mit den eben angeführten Worten aus Wilhelm Meister geschehen ist. Die Klage besteht, sie ist weit verbreitet und durchaus begründet, daß auf dem deutschen Theater undeutlich gesprochen, und daß dadurch die erste und selbstverständliche Bedingung der Wirkung des poetisch-dramatischen Kunstwerks nicht erfüllt wird. Welcher Schauspielleiter hat nicht die betrübende Erfahrung machen müssen, daß man seine Not hat, den Schauspielern begreiflich zu machen, was sich eigentlich von selbst versteht, und sie zur Erkenntnis der ersten und unerläßlichen Bedingungen der künstlerischen Wirkung zu bringen, unter denen allein ihr Vorhaben möglich wird, nämlich deutlich zu sprechen.

Es ist erfreulicherweise wohl anzuerkennen, daß sich in den letzten Jahren bei den darstellenden Künstlern ein sehr bemerkenswerter Ansporn geltend macht, durchaus natürlich zu sprechen. Diese Natürlichkeitsrichtung ist sehr willkom-

men zu heißen, sie reicht auch aus bei allen künstlerischen Darstellungsobjekten, die sich, sei es in ganzen Werken oder in den größeren Teilen derselben, auf dem Niveau des Inhalts und des Ausdrucks hält, der dieser Neigung entspricht, entweder in mäßig bewegten Stimmungs- oder Gefühls- und Handlungsdarstellungen, in ruhigen Gesprächen oder in sachlichen Mitteilungen. Aber sowie der Dichter zu lebhafterer, innerlich bewegter Gefühlsäußerung vordringt, ja, sich bis zu starker und stärkster Leidenschaftsdarstellung steigert, sei es nun in Prosa oder Vers, muß auch der Schauspieler seine sprachlichen Akzente steigern, verstärken und vertiefen, will er mit dem Dichter gleichen Schritt halten. Gewiß soll er und muß er dabei auch völlig natürlich bleiben. Aber es ist eine gesteigerte und erhöhte Natürlichkeit, der er sich in seinen Akzenten durch seine Technik gewachsen zeigen muß. Natürlichkeit und Leidenschaft sind keine Gegensätze, ebensowenig wie Innigkeit und Natürlichkeit. Im Gegenteil, diese beiden Eigenschaften des Künstlers, die seine Darbietungen erst eindrucksvoll und hinreißend gestalten, sind in der Verbindung mit der Natürlichkeit der Prüfstein jeglichen Talentes, sie bilden in ihrer höchsten Vollendung mit der körperlichen Gebärde das eigene, selbständige Kunstwerk des Schauspielers. Aber die angestrebte Natürlichkeit darf sich darum, auch in denjenigen Darstellungsobiekten, die ihr am ehesten und leichtesten erreichbar sind, geschweige denn in solchen von kräftigerem dramatischen Blutumlauf und Pulsschlag, nicht zur völligen Nüchternheit, Farblosigkeit verflachen und verflüchtigen. Das ist denn eben eine unnatürliche oder unkünstlerische Natürlichkeit, eine übertriebene, oder, um ein Witzwort Dr. August Försters zu gebrauchen, eine untertriebene Natürlichkeit. Sie ist ein Vergehen gegen die dramatische Kunst aus Unterlassung. An Beispielen fehlt

es nicht. Widerspricht ein solches Vergehen sehr häufig dem Geiste des Kunstwerks, so steht es auch im Gegensatze zu den realen, praktischen Forderungen der Bühne. Denn jede, auch die kleinste Bühne hat ihre akustische Distanz, die respektiert werden muß. Sagt doch schon Horaz in einer seiner Episteln:

„Was komisch ist, will nicht in Schwung und Pomp
Des Trauerspieles vorgetragen sein —
Hingegen ist's was Unausstehliches,
Thyestens Gastmahl im Gesellschaftston
Und Versen, die beinah' zum Soccus passen,
Erzählen hören. Jedes schicke sich
Für Ort und Zeit."

Kommt nun zu dieser übertriebenen Natürlichkeit auch noch Undeutlichkeit des Sprechens, so bleibt eben die Darstellung unter der „Schwelle" der möglichen akustischen Wahrnehmbarkeit, und der in Aussicht gestellte und erwartete Kunstgenuß bleibt aus, ja, er verkehrt sich auf die Dauer in eine peinliche Bemühung des Verstehen- und Folgen-Wollens und Nicht-Könnens und endet mit Ermüdung und Abspannung des Zuhörers. Die sprachliche Wirkung und Wirkungsmöglichkeit des darstellenden Künstlers setzt sich eben zusammen aus Sprache und Akzent, aus Wort und Ton. Der Ton allein und auch das Wort allein kann die künstlerische Wirkung nicht hervorbringen. Aber wie unbequem wird man beim besten Willen und bei der redlichsten Absicht den Darstellern bald durch die stetig wiederholte Forderung nach Deutlichkeit. Diese selbstverständliche Forderung allein ist eine nie versiegende Quelle arger Verdrießlichkeiten. Wie hat Goethe recht! Ein einsichtiger Regisseur muß mit allem Takte bestrebt sein, in diesem Punkte nicht die Empfindung der Künstler zu verletzen, denn

es ist erklärlich genug, daß gerade diejenigen unter ihnen, die bestrebt sind, ein starkes, inneres Leben zum Ausdrucke zu bringen, gar leicht der Undeutlichkeit verfallen. Ein geistreicher Wiener Kritiker hat von ihnen gesagt: „Sie suchen die Natur und finden die Undeutlichkeit", und zu mir hat ein bedeutender Schauspieler einmal geäußert: „Es ist leicht, deutlich zu bleiben, wenn man nicht empfindet."

Gleichwohl, wer vermag sich der ernsten Erwägung zu verschließen, daß zur Bewältigung der einzig für die Bedeutung einer Kunst entscheidenden, großen und wichtigen Aufgaben in jeglicher Kunst, und in der dramatischen erst recht, eine unfehlbare und sieghafte Technik unbedingt nötig ist? Zieht man ferner in Betracht, welche umfassenden und energischen Studien und Übungen von hervorragenden Vertretern anderer Künste, in der Kunst des Gesanges, der Musik, den bildenden Künsten, schon vor der eigentlichen Ausübung der Kunst und auch fortdauernd während derselben unternommen werden, um eine unfehlbare Sicherheit des technischen Könnens zu erlangen, so wird man unschwer einsehen, woher die so oft festgestellte Präponderanz der übrigen Künste, namentlich der Musik und der Oper, über das rezitierende Schauspiel in der allgemeinen Schätzung stammt. Dies ist auch einer der Gründe, warum das in der neuesten Zeit so stark gepflegte Kunstgebiet der Varietés, des Überbrettls, des Künstlerkabaretts sich zu einer immer stärkeren und gefährlicheren Konkurrenz des rezitierenden Schauspiels ausgestaltet hat. Wer hätte dies vor Jahren für möglich gehalten? Die absolute technische Sicherheit und Fertigkeit, mit welcher die hervorragenden Vertreter dieser Gattung ihre oft sehr fragwürdigen künstlerischen Objekte zur Ausführung bringen, hat in der Tat etwas stark Imponierendes und Anziehendes und übt auch einen unbestrittenen Reiz auf die

Zuhörer aus und zieht sie ab vom Schauspiel höherer Richtung, das weder im einzelnen, noch in seiner Gesamtheit eine seinen freilich ungleich schwierigeren Aufgaben entsprechende sieghafte Technik aufweist. Hierin mag auch endlich der Grund zu suchen sein, warum sich die moderne Schauspielkunst für die Darstellung der großen und größten Aufgaben der dramatischen Dichtkunst, die unser unverrückbares Ziel bleiben müssen, wenn wir den Namen Künstler mit Recht tragen wollen, so häufig als machtlos erweist. Es fehlt an der richtigen Würdigung und Bewertung des sprachtechnischen Teiles der dramatischen Kunst, weil eben das Beiwerk mehr Zeit, Kraft und Sorgfalt in Anspruch nimmt als das Hauptwerk. Darum steht den deutschen Schauspielern die triftige Entschuldigung zur Seite, daß an diesem Übelstande, der die dramatische Kunst so tief berührt, das System der malerischen Ausstattungsbühne die Schuld trägt.

Demnach wird es wohl als eine logische Folgerung anzuerkennen sein und nicht als eine befangene Eingenommenheit für eigene Ideen, wenn aus allen diesen wohlerwogenen und überzeugenden Gründen ausgesprochen wird, daß auf eine durchgreifende Einsicht der maßgebenden Faktoren, der Bühnenleiter und der Bühnenkünstler, auf eine Besserung dieser offenkundig beklagenswerten Zustände nur von einer Einrichtung der Bühne zu hoffen ist, die für ihre Aufführungen die übrigen Künste und die maschinelle Technik bloß in sehr mäßiger Weise heranzieht und sich mit aller Kraft und Hingebung der hauptsächlichsten und sorgfältigsten Pflege der Dichtkunst und der Schauspielkunst allein widmet. Es muß den Schauspielern der Glaube genommen werden, daß sie nur wirken können, wenn sie sich an das Beiwerk anlehnen, es muß in ihnen die Überzeugung erstarken, daß

sie viel mächtiger und nachhaltiger wirken, wenn sie sich auf sich selbst verlassen.

X.

Nach all diesen Betrachtungen ist die Frage nicht abzuweisen, welche Entwicklung das deutsche nationale und volkstümliche Drama wohl genommen hätte, wenn Goethe dem Weg treu geblieben wäre, den er im Götz einschlug, und wenn er diesen Weg als Theaterdirektor auch in bezug auf Shakespeare weiter gewandelt wäre, wenn er, statt die Stücke dieses Heroen umzubauen und zu bearbeiten, die Bühne seiner Zeit verändert und umgebaut hätte, um auf dieser die Originalwerke und den Original-Shakespeare aufführen zu können? Es war eben auch hier die Konvention seiner zeitgemäßen Bühne stärker als die Liebe zu seinem Jugendideal, zu Shakespeare, zu dem er freilich in seinen älteren Tagen völlig zurückkehrte. Aber für das Beispiel in Deutschland war es zu spät.

Auch hier war in der dramatischen Kunst das Verhalten der ersten deutschen Autorität seinem Volke zum Verhängnis geworden. Die von Goethe als Muster proklamierten Bearbeitungen Shakespearescher Werke beherrschen noch heute die deutsche Bühne. Aber trotz alledem sind wir nach dem Stande der unausgesetzten Beschäftigung geistvoller und gelehrter Männer mit Shakespeare und seinen Werken und nach der Häufigkeit, in der Shakespeares Werke, wenn auch bearbeitet, auf der deutschen Bühne erscheinen, reifer geworden in der Erkenntnis der Bedeutung Shakespeares für das Theater, oder wir sollten doch reifer geworden sein.

Weiß Shakespeare etwas von üppigen Dekorationen, von Zwischenakten, Verwandlungsvorhängen und Zwischen-

aktsmusiken? Nein, er weiß nichts davon. Aristoteles auch nicht. Und darum sollte nach meiner Meinung auch Lessing nichts davon wissen. Hätten Lessing und Goethe die Aufführungen Shakespearescher Werke und diejenigen anderer Dichter sehen können, die wir in den Jahren von 1889 bis 1905 auf der Shakespearebühne in München veranstaltet haben, die beiden großen Männer hätten sich überzeugt, daß auf dieser Bühne, trotz der Mängel, die ihr als erstem Versuch anhafteten und anhaften mußten, ohne üppige Dekorationen, ohne Zwischenakte und Verwandlungen, ohne Zwischenaktsmusik, der innersten Absicht und dem wichtigsten Zweck des Dramas, eine in sich geschlossene und verbundene Handlung auch in der Darstellung in ununterbrochener, stetiger Folge zu zeigen, für jede gerechte Beurteilung besser und zweckdienlicher entsprochen wird, als auf der Bühne ihrer und leider auch noch unserer Zeit, die trotz aller Dekorationen und aller Unterbrechungen durch Zwischenakte und Verwandlungen innerlich starr und unbeweglich ist. Die Abhandlung über Zwischenakte und Zwischenaktsmusik wäre von Lessing ungeschrieben geblieben und Goethes Ausführungen über Shakespeare in „Shakespeare und kein Ende" hätten einen anderen Inhalt bekommen. Aber noch ein anderer großer Dichter hat in Ansehung der Zwischenakte eine Vorschrift hinterlassen, die uns eigen anmutet. Und dieser ist unser geliebter Schiller. Er schreibt im Wilhelm Tell am Schluß des zweiten Aktes vor, daß nach dem feierlichen Schwur der Eidgenossen, nach den weisen Mahnworten Stauffachers, da sich die Teilnehmer der nächtlichen Versammlung am Rütli beim ersten Morgengrauen in tiefer Ergriffenheit schweigend zum Abschied die Hände reichen und einander umarmen, daß ein schwungvolles Orchesterstück den Akt zu schließen habe. Die Vorschrift lautet: „In-

dem sie zu drei verschiedenen Seiten in größter Ruhe abgehen, fällt das Orchester mit einem prachtvollen Schwung ein.“ Wer erfüllt noch diese Vorschrift? An welchem Theater wird sie befolgt? Sie bleibt zumeist unausgeführt, weil jeder fühlt, daß uns auch die beste und schönste Musik nach dieser herrlichen, einzigartigen Szene zum besseren und tieferen Erfassen der bisher aufgerollten und der noch zu entwickelnden Handlung, mit einem Worte, im dramatischen Sinne nichts mehr zu sagen hat.

Die dramatische Poesie ist eben eine Kunst der Sprache oder die Kunst, die unsere Einbildungskraft durch Worte in Bewegung setzt, und der dramatische Dichter schildert uns durch Worte nicht etwa allgemeine und unbestimmte Leidenschaften, Charaktere und Handlungen, sondern, wie wir wissen, ganz bestimmte, ganz besondere Charaktere, aus deren ganz individuellen, speziellen und persönlichen Willensäußerungen wiederum ganz bestimmte Handlungen entspringen. Freilich muß sich dem begrifflichen bloß symbolisierenden Worte der Ton beigesellen, zur sinnlichen Wärme des Gefühls sich steigern, will es das Gemüt und die nachbildende Phantasie des Hörers in der Totalität erfassen und mitreißen und in der Darstellung und Äußerung des innersten, unsagbaren und unaussprechlichen Gefühls wird sich das Wort in dieser Steigerung nach und nach völlig in den Ton auflösen, es wird zum Gesang, zur Musik werden; wird aber wieder zum Laut und zum Wort zurückkehren müssen, wenn es der bestimmten dramatischen Darstellung als Ausdruck dienen soll, denn weder der Gesang noch die Musik vermögen eine bestimmte, spezielle Handlung in völliger Prägnanz poetisch nachzuschaffen und nachahmend zu gestalten. In der aristotelischen Bestimmung der Rangstufen und der Wichtigkeit der einzelnen Teile der Tragödie nimmt

die Melopöie (der musikalische Teil) den fünften oder den sechsten Platz ein, während Handlung (Mythos), Charaktere und Dialektik, die ersten drei Stellen einnehmen. Mit welchen Mitteln sollte auch die Musik die Dialektik beschaffen, die die Charaktere darstellt, aus der die Handlung entspringt? Dies ist auch der innere Zwiespalt der Oper. Wohl kann die Musik dem geistig genießenden Zuhörer in ihrem Wunder- und Zauberreich durch die fast überirdische Macht der Töne Entzückungen höchster Art bereiten, aber ihre Sprache, die Sprache der Töne ist unübersetzbar, ist in Worten unaussprechbar.

„Was ahnungsvoll den tiefen Busen füllet
Es spricht sich nur in meinen Tönen aus!“

Es kann also die Musik die dramatische Dialektik nicht deutlicher machen, aber wohl kann sie in uns die poetische Stimmung, die dramatische Anschauung in eine musikalische verwandeln, und zwar, je schöner die Musik ist, desto nachhaltiger, umfassender, hinreißender und wirksamer, denn das Reich der Töne ist ebenso unermeßlich wie das Reich des Gedankens, aber das geflügelte Werkzeug des Gedankens ist eben das Wort und nicht der Ton. Und das ist denn für den Dichter um so bedenklicher. Es bleibt hierbei wohl zu erwägen, daß, wenn das Vehikel des Dichters, um die Erfindungen seiner Einbildungskraft an die Einbildungskraft des Zuhörers zu bringen doch das Wort ist, dieses Wort ein gedankliches, geistiges Element ist; daß sich dieses mit der Sinnlichkeit des Lautes, des Tones, der Stimme und der Gebärde, ja, des ganzen Körpers des Darstellers verbinden und aus der Gestaltung des inneren Sinnes in die Gestaltung des äußeren körperlichen Sinnes schreiten muß, um aus seiner flüchtigen Geistigkeit in eine äußerlich

wahrnehmbare sinnenfällige Erscheinung zu treten; daß dieser Weg also ein geistig-sinnlicher ist, daß aber die Musik zum Mittel ihrer poetischen Phantasiegebilde den Ton hat, der an sich schon sinnlich ist, wie denn überhaupt der sinnliche Faktor bei der Tonkunst größer ist, als in jeder andern Kunst, sie aber durch die unbegrenzte Ausgestaltung ihres körperlosen Materials, ihrer Themen, zur Höhe reiner Geistigkeit emporsteigt. Aber der Weg, den sie einschlägt, um auf die Phantasie des Genießenden zu wirken, ist ein sinnlich-geistiger, somit entgegengesetzt dem, den die Poesie der Phantasie anweist. Es soll damit keine ästhetische Rangstufe der beiden Künste bezeichnet werden. Aber es ist wohl ein verschiedener Weg, den die nachschaffende Einbildungskraft zu nehmen hat, eine ungleichartige doppelte Anspannung und Anstrengung der aufnehmenden Sinne und der leitenden Nerven des Hörers, die zur Assimilation der Eindrücke den rätselhaften Telegraphendienst versehen zwischen Leib und Seele. Es zieht somit die dauernde, wechselweise Anwendung beider Künste, eine schädliche Anspannung und Abspannung der Auffassungskraft des Zuhörers nach sich und gereicht durch solche Ermüdung beiden Künsten zum Nachteil. Darum sollte schon aus diesen inneren Gründen der Aufnahmefähigkeit eine Schauspielvorstellung nie viel länger als drei Stunden dauern — was viel drüber ist, ist von Übel — und diese Zeit sollte nur im Interesse der poetisch-dramatischen Wirkung und nur äußerst sparsam zur Heranziehung von malerischen, musikalischen oder gar maschinellen Hilfsmitteln verwendet werden.

Aber neben diesen Einwendungen psychischer Art lassen sich gegen die Zusammenstellung oder Nebeneinanderstellung der dramatischen Poesie und der Zwischenaktsmusik — denn

eine innige organische Verbindung ist es ja nicht — auch Gründe physisch-sinnlicher Natur geltend machen. Und diese sind hauptsächlich aus den dynamischen Gegensätzen oder Stärkeverhältnissen von Ton und Laut, von Instrumental- und Orchesterton und Sprechton herzuleiten. Wie schwer wird es dem Dichter und dem Schauspieler, der des Dichters Sprache zu sprechen hat, die Phantasie des Hörers wieder für die Eindrücke der Poesie geneigt zu machen, den zerrissenen Faden des poetischen Gewebes wieder zu knüpfen, das Ohr, das eben noch gesättigt ist von der Unmittelbarkeit und Wärme der musikalischen Tonsprache, für die durch die Sprache vermittelte Gefühlswelt empfänglich zu machen! Wie dünn, schwach und blaß klingt das gesprochene Wort, nachdem ein volles Orchester seinen ganzen musikalischen Glanz entfaltet hat! Wie widerwillig nur läßt sich der Zuhörer, nachdem ihn der Musiker gerade entlassen hat, von dem Dichter und dem Sprecher in Empfang nehmen, aber auch wie lange Zeit bleibt das Ohr stumpf und unempfänglich für den sprachlichen Ausdruck der Begriffe und der Gefühle, nachdem es musikalisch so reichlich gesättigt wurde! Gerade die der gewünschten entgegengesetzte Wirkung tritt ein. Die Musik bleibt lange im Ohre und im Gemüte haften — und je schöner sie ist, desto länger — und nur nach und nach finden die Worte und Gedanken des Dichters wieder Eingang und Aufnahme.

Auch muß die Art in Betracht gezogen werden, in der die Mehrzahl der Menschen die Musik, insbesondere die Zwischenaktsmusik, genießt, wie sie die Musik mehr fühlt, als hört, wie sie die Musik fast mehr pathologisch auf sich wirken läßt, als in freier Kunstanschauung nachbildend aufnimmt, und wie diese dämmernde und schwärmende Atmosphäre der Phantasie des Musikfühlenden keinen günstigen

Boden vorbereitet für die Aufnahme der rein dramatischen Eindrücke.

Eduard Hanslick schreibt in seinem Buche vom Musikalisch-Schönen: „Fehlt das Bewußtsein, fehlt die freie Anschauung des bestimmten Kunstschönen und fühlt das Gemüt sich nur von der Naturgewalt der Töne befangen, so kann die Kunst sich solchen Eindruck um so weniger zugute schreiben, je stärker er auftritt. Die Zahl derer, welche auf solche Art Musik hören oder eigentlich fühlen, ist sehr bedeutend. Indem sie das Elementarische der Musik in passiver Empfänglichkeit auf sich wirken lassen, geraten sie in eine vage, nur durch den Charakter des Tonstücks bestimmte, übersinnlich-sinnliche Erregung. Ihr Verhalten gegen die Musik ist nicht anschauend, sondern pathologisch; ein stetes Dämmern, Fühlen, Schwärmen, ein Hangen und Bangen in klingendem Nichts. Lassen wir an dem Gefühlsmusiker mehrere Tonstücke gleichen, etwa rauschend fröhlichen Charakters vorbeiziehen, so wird er in dem Banne desselben Eindrucks verbleiben. Nur was diesen Stücken gleichartig ist, also die Bewegung des rauschend Fröhlichen, assimiliert sich seinem Fühlen, während das Besondere jeder Tondichtung, das Künstlerisch-Individuelle seiner Auffassung entschwindet.

„Gerade umgekehrt wird der musikalische Zuhörer verfahren. Die eigentümliche künstlerische Gestaltung einer Komposition, das, was sie unter einem Dutzend ähnlich wirkender, zum selbständigen Kunstwerk stempelt, erfüllt sein Aufmerken so vorherrschend, daß er ihrem gleichen oder verschiedenen Gefühlsausdruck nur geringes Gewicht beilegt . . .

„. . . Halbwach in ihren Fauteuil geschmiegt, lassen jene Enthusiasten von den Schwingungen der Töne sich tragen

und schaukeln, statt sie scharfen Blickes zu betrachten. Wie das stark und stärker anschwillt, nachläßt, aufjauchzt oder auszittert, das versetzt sie in einen unbestimmten Empfindungszustand, den sie für rein geistig zu halten, so unschuldig sind. Sie bilden das ‚dankbarste‘ Publikum und dasjenige, welches geeignet ist, die Würde der Musik am sichersten zu diskreditieren. Das ästhetische Merkmal des geistigen Genusses geht ihrem Hören ab; eine feine Zigarre, ein pikanter Leckerbissen, ein laues Bad leistet ihnen unbewußt, was eine Symphonie. Vom gedankenlos gemächlichen Dasitzen der einen bis zur tollen Verzückung der anderen ist das Prinzip dasselbe: die Lust am Elementarischen der Musik . . . Die Werke der Tonkunst reihen sich für solche Auffassung zu den Naturprodukten, deren Genuß uns entzücken, aber nicht zwingen kann, zu denken, einem bewußt schaffenden Geiste nachzudenken. Der süße Atem eines Akazienbaumes läßt sich, auch geschlossenen Auges, träumend einsaugen. Hervorbringungen menschlichen Geistes verwehren dies durchaus, wenn sie nicht eben auf die Stufe sinnlicher Naturreize herabsinken sollen. In keiner anderen Kunst ist dies so hohen Grades möglich, als in der Musik, deren sinnliche Seite einen geistlosen Genuß wenigstens zuläßt . . . Ein Bild, eine Kirche, ein Drama lassen sich nicht schlürfen, . . . eine Arie sehr wohl. Darum gibt auch der Genuß keiner andern Kunst sich zu solch akzessorischem Dienst her . . . Musik ist die zudringlichste und auch wieder die nachsichtigste Kunst.“

Welch ein schwieriger Boden ist aber damit in der Phantasie des Zuhörers für den Dichter und sein Werk bereitet! Es ist somit der Übergang aus dem musikalischen Fühlen mit starker sinnlicher Beimischung in das poetisch-geistige Anschauen und umgekehrt, aus dem Werk des

Dichters in das Werk des Musikers, und so fort in stetem Wechsel, wie es die Nebeneinanderstellung gleich starker poetischer und musikalischer Eindrücke mit sich bringt, für den Dichter und den Musiker gleich bedenklich, für die Aufnahmefähigkeit des Zuhörers aber unerfreulich, ablenkend, zerstreuend und endlich ermüdend für beide Kunstdarbietungen; und sie wird immer bedenklicher, unerfreulicher, zerstreuender und ermüdender, je öfter sich im Verlaufe eines Abends, einer Theatervorstellung dieser Übergang, die Nebeneinanderstellung wiederholt, bis endlich die Organe, welche diese Eindrücke aufnehmen, die Motoren der Phantasie und diese selbst ermüden und nach und nach den Dienst völlig versagen. So schlägt auch diese Kunstverbindung von Poesie und Musik, in der Form von Zwischenaktsmusiken, die vermeintlich den Genuß beider erhöhen soll, in das gerade Gegenteil um. Das aufmerksame Verfolgen, Beobachten und anschauende Insichaufnehmen einer reichgegliederten Handlung mit ihren dialektischen Motivierungen ist eine Anspannung des Zuhörers, die seine volle geistige Spannkraft in Anspruch nimmt und sollte im Interesse des dramatischen Kunstgenusses durch keine anderen künstlerischen oder nichtkünstlerischen Genüsse abgelenkt, zerstreut oder gar ermüdet werden. Aber nehmen wir selbst den allergünstigsten Fall an, daß sich z. B. zum Genusse des Goetheschen Egmont mit der Beethovenschen Musik ein auserlesenes Publikum gefunden und versammelt hat, das vollkommen geeignet ist, neben dem poetischen Gehalt der Dichtung den spezifischen Gehalt der Musik, das Musikalisch-Schöne als solches, in sich aufzunehmen, wie es Hanslick in seinem berühmten Buche schildert: „Es ist ein spezifisch-musikalisches. Darunter verstehen wir ein Schönes, das unabhängig und unbedürftig eines von Außen herkommen-

den Inhalts, einzig in den Tönen und ihrer künstlerischen Verbindung liegt. Die sinnvollen Beziehungen in sich reizvoller Klänge, ihr Zusammenstimmen und Widerstreben, ihr Fliehen und sich Erreichen, ihr Aufschwingen und ihr Ersterben — dies ist, was in freien Formen vor unser geistiges Anschauen tritt und als schön gefällt."

Es wird nun wohl ohne weiteres zugegeben werden, daß es ebenso schöne, machtvolle und seelenfesselnde Gefühle und Gedanken, Vorstellungen und Vorstellungsreihen sind, welche die Musik, wie auch die Poesie, insbesondere die dramatische Poesie hervorbringt; aber es sind eben andere, durchaus andere; die einen sind musikalische und die anderen sind dramatisch-poetische. Welche Veranlassung im Interesse seines Dramas sollte nun der Dichter haben, die von ihm im Gemüte und in der Phantasie des Zuhörers durch seine Kunst hervorgebrachte Spannung, Stimmung, kurz Anschauung, die poetisch-dramatische, durch Heranziehung einer andern Kunst, in diesem Falle der Musik, in eine andere, d. i. in eine musikalische zu verwandeln? Das heißt, seinen Zuhörer im Verlauf eines Theaterabends viermal, mit der Ouvertüre fünfmal, mit einem eventuellen Nachspiel sechsmal „auf andere Gedanken" zu bringen! Und wären es auch schöne! — Soll die menschliche Stimme sich neben der Musik behaupten, so muß sie sich zum Gesang erheben, indem sie den Laut zum Ton erweitert, dann führt sie die Absicht der dramatischen Gestaltung zur Oper, in höherer künstlerischer Entwicklung zum musikalischen Drama. An welchem Dilemma die Oper leidet, haben wir schon gestreift. Das Wort der Sprache und sein Laut und der Ton des Gesanges sind zwar Brüder, aber Brüder mit sehr ungleichen Kappen. Sie stammen aus demselben Reich, sie haben eine gemeinsame Mutter,

und man meint, sie müßten sich ganz gut vertragen. Aber das ist nur Schein. Sie gehen eine Weile ganz einträchtig nebeneinander, aber in der von ihnen gemeinsam geschaffenen machtvollen Kunstform der Oper will bald der eine, bald der andere Herrscher sein. Aber die dauernde Herrschaft kann eben nur der Ton in der Oper haben und durch seine innige Verbindung mit der Musik sichert er sich auch die souveräne Oberherrschaft. Denn die Oper ist in der Hauptsache ein musikalisches Geschäft.

Über die Divergenz von Laut und Ton, in Sprache und Musik spricht sich Schopenhauer in seiner Metaphysik der Musik in bedeutsamer Weise aus. Er sagt: „So gewiß die Musik, weit entfernt eine bloße Nachhilfe der Poesie zu sein, eine selbständige Kunst, ja die mächtigste unter allen ist und daher ihre Zwecke ganz aus eigenen Mitteln erreicht; so gewiß bedarf sie nicht der Worte des Gesanges, oder der Handlung einer Oper. Die Musik als solche kennt allein die Töne, nicht aber die Ursachen, welche diese hervorbringen. Demnach ist für sie auch die vox humana ursprünglich und wesentlich nichts anderes, als ein modifizierter Ton, eben wie der eines Instruments, und hat, wie jeder andere, die eigentümlichen Vorteile und Nachteile, welche eine Folge des ihn hervorbringenden Instruments sind; daß nun, in diesem Falle, eben dieses Instrument anderweitig, als Werkzeug der Sprache, zur Mitteilung von Begriffen dient, ist ein zufälliger Umstand, den die Musik zwar nebenbei benutzen kann, um eine Verbindung mit der Poesie einzugehen; jedoch nie darf sie ihn zur Hauptsache machen und gänzlich nur auf den Ausdruck der meistens, (wie Diderot ‚im Neffen Rameaus‘ zu verstehen gibt) sogar wesentlich faden Verse bedacht sein. Die Worte sind und bleiben für die Musik eine fremde

Zugabe von untergeordnetem Werte, da die Wirkung der Töne ungleich mächtiger, unfehlbarer und schneller ist, als die der Worte: Diese müssen daher, wenn sie der Musik einverleibt werden, doch nur eine völlig untergeordnete Stelle einnehmen und sich ganz nach jener fügen. Umgekehrt aber gestaltet sich das Verhältnis in Hinsicht auf die gegebene Poesie, also das Lied, oder den Operntext, welchem eine Musik hinzugefügt wird. Denn alsbald zeigt an diesen die Tonkunst ihre Macht und höhere Befähigung, indem sie jetzt über die in den Worten ausgedrückte Empfindung, oder die in der Oper dargestellte Handlung, die tiefsten, letzten, geheimsten Aufschlüsse gibt, das eigentliche und wahre Wesen derselben ausspricht und uns die innerste Seele der Vorgänge und Begebenheiten kennen lehrt, deren bloße Hülle und Leib die Bühne darbietet. Hinsichtlich dieses Übergewichts der Musik, wie auch insofern sie zum Text und zur Handlung im Verhältnis des Allgemeinen zum Einzelnen, der Regel zum Beispiele steht, möchte es vielleicht passender scheinen, daß der Text zur Musik gedichtet würde, als daß man die Musik zum Texte komponiert."

Es ist ersichtlich, daß die Verbindung von Wort, Sprache und Musik, von Poesie und Tonkunst, wie sie eben von Schopenhauer charakterisiert wurde, sich in ihrer äußersten Ausbildung und ihrer höchsten Vollendung im musikalischen Drama manifestiert.

Aber hören wir noch weiter, was Hanslick und auch noch ein anderer bedeutender Musikästhetiker, Wilhelm August Ambros, über die Zwischenaktsmusik im allgemeinen und über die Verbindung der Beethovenschen Musik mit Goethes Egmont im besonderen sagen.

Zunächst sagt Hanslick in seinem erwähnten Buche: „Dem Dichter sind seine Gestalten wirkliches Vorbild, das

er umbildet, dem Komponisten bieten sie bloß Anregung und zwar poetische Anregung. Das Naturschöne für den Tondichter müßte ein Hörbares sein, wie es für den Bildhauer ein Greifbares ist. Nicht die Gestalt Egmonts, nicht seine Taten, Erlebnisse, Gesinnungen sind Inhalt der Beerhovenschen Ouvertüre, wie dies im ‚Bilde' Egmont, im ‚Drama' Egmont der Fall ist. Der Inhalt der Ouvertüre sind Tonreihen, welche der Komponist vollkommen frei nach musikalischen Denkgesetzen aus sich erschuf. Sie sind ganz unabhängig und selbständig von der Vorstellung ‚Egmont', mit welcher sie lediglich die poetische Phantasie des Tonsetzers in Zusammenhang bringt. Dieser Zusammenhang ist so willkürlich, daß niemals ein Hörer des Musikstückes auf dessen angeblichen Gegenstand verfallen würde, wenn nicht der Autor durch die ausdrückliche Benennung unserer Phantasie von vornhinein die bestimmte Richtung oktroyiert. Berlioz' großartige Ouvertüre hängt an und für sich mit der Vorstellung ‚König Lear' ebensowenig zusammen, als ein Straußischer Walzer. Man kann das nicht scharf genug aussprechen, da hierüber die irrigsten Ansichten allgemein sind. Erst mit dem Augenblick erscheint der Straußische Walzer der Vorstellung ‚König Lear' widerstrebend, die Berliozische Ouvertüre hingegen entsprechend, wo wir diese Musiken mit jener Vorstellung vergleichen. Allein eben zu dieser Vergleichung existiert kein innerer Anlaß, sondern nur eine ausdrückliche Nötigung vom Autor, durch eine bestimmte Überschrift werden wir zur Vergleichung des Musikstückes mit einem außer ihm stehenden Objekt genötigt, wir müssen es mit einem bestimmten Maßstab messen, welcher nicht der musikalische ist. Man darf dann vielleicht sagen, Beethovens Ouvertüre ‚Prometheus' sei zu wenig großartig für diesen Vorwurf. Allein nirgend kann man

ihr von innen her beikommen, nirgend ihr eine musikalische Lücke oder Mangelhaftigkeit nachweisen. Sie ist vollkommen, weil sie ihren musikalischen Inhalt vollständig ausführt; ihr dichterisches Thema analog auszuführen, ist eine zweite, ganz verschiedene Forderung, diese entsteht und verschwindet mit dem Titel . . .

„. . . Die Frage nach dem ‚Was‘ des musikalischen Inhalts müßte sich notwendig in Worte beantworten lassen, wenn das Musikstück wirklich einen ‚Inhalt‘, (einen Gegenstand) hätte. Denn ein ‚unbestimmter Inhalt‘, den sich jedermann als etwas anderes denken kann, der sich nur fühlen, nicht in Worten wiedergeben läßt, ist eben kein Inhalt in der genannten Bedeutung. Die Musik besteht aus Tonreihen, Tonformen. Diese haben keinen andern Inhalt als sich selbst . . . Mag nun die Wirkung eines Tonstückes jeder nach seiner Individualität anschlagen und benennen. Der Inhalt desselben ist keiner, als eben die gehörten Tonformen, denn die Musik spricht nicht nur bloß durch Töne, sie spricht auch nur Töne.“

Wenn man nun angesichts der reicheren Ausdrucksmittel der Tonkunst in bezug auf den Gefühlsinhalt der Dichtung zuzugeben bereit ist, daß die Ouvertüre und namentlich die Zwischenakts-Musiken, die in der Verbindung mit einem Drama aufgeführt werden, eben infolge dieser, wenn auch nur äußerlichen Verbindung, sowohl für die Phantasie des schaffenden Musikers wie auch des genießenden Zuhörers, eine Richtung, einen Inhalt bekommen haben, der es der Musik möglich macht, dieselben Empfindungen und Gedanken, die der Dichter schon sprachlich zum Ausdruck gebracht hat, noch einmal musikalisch, und zwar ebensogut, ja, noch tiefer, hinreißender und mächtiger zum Ausdruck zu bringen, so muß man sich doch fragen: Welches künst-

lerische Interesse hat der tragische, der dramatische Dichter, den Kern seines Kunstwerks, das ist die Handlung, zerspalten zu lassen und das, was er schon einmal an Gefühlsinhalt poetisch-sprachlich zum wirksamen Ausdruck gebracht hat, noch einmal, ebenso wirksam, und auch noch wirksamer musikalisch wiederholen zu lassen? Dann ist die Musik, eben durch ihre Macht, ein bedenklicher und gefährlicher Konkurrent und Mitbetätiger der Phantasie des Zuhörers. Dann muß man ohne Scherzwort sagen, je besser die Musik, desto schlimmer für den Dichter. Abgesehen von der Zeitdauer, die erforderlich ist, ein personenreiches und in der Handlung reich gegliedertes Dichterwerk aufzuführen, die zu weiser Sparsamkeit nötigt, von der Zwiespältigkeit der poetisch-dramatischen und der musikalischen Anschauung und Anspannung des Zuhörers, zu der sich auch noch die malerische hinzugestellt, und der unbestreitbaren Ermüdung des Genießenden durch die divergierenden Anziehungen der verschiedenen Künste, entsteht die Frage: Ist ein solcher Pleonasmus des Ausdrucks aus den Gesetzen irgendeiner Kunst zu rechtfertigen und abzuleiten? Ist das dramatische Kunstwerk nicht ein einheitlicher einziger, und einzigartiger Ausdruck der poetisch-dramatischen Idee seines Objektes, d. h. seiner Handlung? Kann ein einheitliches organisches Kunstwerk einen zweifachen oder dreifachen gleichwertigen „Ausdruck" haben? Ist es künstlerisch zu rechtfertigen, eine Handlung, die schon einmal durch den Dichter und den Schauspieler sprachlich-poetisch und mimisch-darstellerisch zum Ausdrucke gebracht ist, noch einmal durch den Musiker in dem darauffolgenden Zwischenakt musikalisch und in der beigegebenen Malerei zum drittenmal malerisch zum selben Ausdruck zu bringen oder bringen zu wollen oder auch nur zu versuchen? Abgesehen davon, daß es ein offenes

Feld der Erörterng bietet, in welcher Verschiedenheit, in welcher Tiefe und Klarheit, in welchen Grenzen und in welcher Ausdehnung es den beiden letztgenannten Künsten möglich ist, Handlungen darzustellen und in der Darstellung von Handlungen mit der Dichtkunst und der Schauspielkunst zu wetteifern. Unbestreitbar ist es ihnen, namentlich der Musik, möglich, Stimmungen, die sich zu einer Handlung steigern, sehr wirksam darzustellen. Aber wird diese Stimmung, die zur Handlung geführt hat, nicht schon durch die Kunst des Dichters und des Schauspielers zur Anschauung, zur Erkenntnis, kurz, zum Ausdruck gebracht? Was wäre das für eine Dichtung, aus der dies nicht klar hervorginge? Welchen Wert kann es nun haben, auch nur die Stimmung, aus der die Handlung hervorgegangen ist, losgelöst von der aus der Stimmung erfolgten und durch die Stimmung bewirkten Handlung, im Zwischenakt nachher noch einmal zu illustrieren oder vorlaufend zu charakterisieren? Oder selbst die poetische Stimmung einer dramatischen Szene durch die Malerei in einer Weise zu verstärken, wenn die Wiederholung dieses Verfahrens in der gleichen Weise nur durch die mehrfache, ja vielfache Zerreißung der einheitlichen Handlung in Akte und Verwandlungen erkauft werden kann? Unleugbar bewirkt die doppelte oder gar dreifache Wiederholung derselben einen und einzigen Idee des Kunstwerks durch verschiedenen Ausdruck an einem und demselben Objekt der Kunst, das eben nur einen einzigen und einheitlichen Ausdruck haben kann, die Aufhebung und Vereitelung der Einheit des Kunstwerkes. Aber schon die Wiederholung derselben Stimmung, aus der die einheitliche Idee des Kunstwerks entstanden ist, durch verschiedenartige Formen des Ausdrucks ist ein Pleonasmus, ist eine Verminderung durch Vermehrung, ein Aufheben der Bedingungen,

unter denen die Einheit des Kunstwerkes zustande kommt.

Und wenn endlich die Musik, wie gewiß zugegeben wird, nach der Richtung des Gefühlsreizes schneller, unfehlbarer und mächtiger ist, als die Sprache, wird sie das Interesse des Hörers nicht an sich reißen und das dramatische Kunstwerk aus seiner Sphäre drängen? Wird nicht der Gast sehr bald der Hausherr, wird die zu Hilfe gerufene Dienerin nicht bald zur Herrscherin werden? Liegt dies aber im Interesse des Dichters, der Dichtung und des dramatischen Kunstwerkes? Sagt nicht, wie wir uns erinnern, auch Aristoteles: Von der Tragödie (vom Drama) soll man nicht jeden beliebigen Genuß begehren, sondern den ihr eigentümlichen, welcher die aus Mitleid und Furcht entspringende Lust und keine andere ist; für welche die erzeugende Kraft daher auch von dem Dichter den Begebenheiten seines Mythos kunstreich einzuflößen ist, denn gerade dadurch wird er zum tragischen Dichter? Es ist somit die Musik als Zwischenaktsmusik völlig nutzlos. Ein kostbares Gut, ein herrliches Material ist zwecklos, ja schadenbringend verschwendet. Es ist, als ob ein enthusiastischer Verehrer der Eisenbahn auf den bizarren Einfall käme, eine Lokomotive mit Gold zu überziehen und mit Edelsteinen zu besetzen. Das Gold ist hier nicht am Platze, weil es nicht zweckmäßig ist, so edel, so kostbar es auch an sich ist. Der schlichte, blanke, harte Stahl ist zweckmäßiger, und er ist auch schöner, weil er zweckmäßiger ist. „Der Zweck aber ist das Wichtigste von allen", und die ideelle Zweckmäßigkeit ist ein intelligibler Teil der Schönheit, somit der Kunst.

Wilhelm August Ambros schreibt in seinem Buche „Die Grenzen der Musik und Poesie" wie folgt: „Eigentümlich ist das Verhältnis, in welches sich die Musik zur Poesie

stellt, wenn sie die Aufgabe hat, sich einem rezitierenden Schauspiele beizugesellen. Da die notwendigen Abteilungen der dramatischen Handlung heutzutage nicht mehr, wie im antiken Theater durch Chorgesang und Tanz ausgefüllt werden, sondern unsere Zwischenakte wahre Pausen sind, so ergibt sich das Bedürfnis einer irgendwie künstlerischen Ausfüllung, wo sich denn die Musik als bereitwillige Dienerin finden läßt. Der Gedanke, statt willkürlich ausgesuchter Instrumentalsätze die Musik mit dem Drama in eine innere Verbindung zu setzen, ist, zumal dramatischen Meisterwerken gegenüber so sehr anziehend, daß es eigentlich auffallen müßte, daß mit der Musik Beethovens zu Egmont, der Mendelssohns zum Sommernachtstraum, der zu Struensee von Meyerbeer und zu Preciosa von C. M. von Weber (wo obendrein der Wert der zwei letztgenannten Dramen nicht eben hoch anzuschlagen ist), so ziemlich alles in diesem Fache Nennenswerte wirklich genannt ist.

„Allein das Auffallende verschwindet, wenn erwogen wird, wie undankbar und schwer diese ganze Gattung ist. Bei der breiteren Anlage der mehr oder minder verwickelten Handlung, dem Personenreichtum der meisten einigermaßen bedeutenden dramatischen Werke unserer Zeit sind die Zwischenakte wesentlich auch Erholungspausen für den Zuschauer, dem kaum ein sonderlicher Dienst damit geschieht, daß er, sobald ihn der Dichter losläßt, vom Musiker in Empfang genommen wird, welcher abermals auf seine volle Aufmerksamkeit Anspruch machen will. Die gewöhnliche Entreaktsmusik mit ihren tausendmal heruntergeleierten Sätzen ist eben nur ein organisiertes Geräusch, bei dem sich völlig ungeniert plaudern, Eis genießen, geräuschvoll der Sitz zuklappen usw. läßt — ja, sie bildet dazu den trefflichsten Hintergrund. Beim Egmont geht nun das alles füglich

nicht an — und dennoch sind auch hier solche Töne eine mehr oder minder laute Begleitung der Beethovenschen Musik, die man an ihrer eigentlichen Stelle, d. h. im Theater, wohl kaum je ungetrübt genossen hat —, zumal, wenn z. B. die Galerie, hingerissen von Klärchens ‚so laß mich sterben — die Welt hat keine Freuden mehr auf diese' nach dem Fallen des Vorhangs die Darstellerin mit großem Spektakel herausruft, was regelmäßig geschieht, so daß man den Nachklang der Liebesszene insgemein erst vom zwanzigsten bis dreißigsten Takte an zu hören bekommt. Daher sprechen denn diese Musiken zum Theater wie Scipio: **Ne ossa mea habebis ingrata patria**, hängen sich das Bettelmäntelchen einer verbindenden Deklamation um und ziehen sich in den Konzertsaal zurück. . . .

„. . . Das Drama läßt den Zuschauer einen Anschauungs- und Empfindungskreis durchlaufen, der sich vom Anfange bis zum Schluß, in stetiger Entwicklung fortbewegt. Leicht kann in diesen wohlgeordneten Plan der Komponist mit seiner Musik sich störend eindrängen und den Zuschauer, der nach des Dichters Absicht z. B. den nächstfolgenden Akt in banger Ahnung des kommenden tragischen Geschickes beginnen sehen soll, durch einen mit dieser Intention nicht übereinkommenden musikalischen Zwischenakt wesentlich anders stimmen, als es der Dichter haben wollte . . . Allein selbst der größte Meister hat das Mißliche der Aufgabe nur zu verdecken, aber nicht ganz zu umgehen vermocht. Denn man kann auch noch passend, ja sogar sehr charakteristisch finden, daß der Nachklang der Liebesszene durch den eisernen Despotenmarsch unterbrochen und zum Schweigen gebracht wird, so hat doch die ‚Liebesklage Brakenburgs' mit dem Aufruhr ‚und wachsenden Tumult', die ‚auftauchende Erinnerung an die Warnungen Oraniens' mit ‚Klärchens

Angst‘ keinen inneren Zusammenhang, und so fehlt zwischen den bezüglichen musikalischen Sätzen doch erst noch wieder ein verbindendes Mittelglied, und sie erscheinen nur äußerlich aneinandergefügt.“

Im hohen Grade bemerkenswert ist Richard Wagners Ansicht über die Zwischenaktsmusik im Schauspiel im allgemeinen und im besonderen über Beethovens Musik zu Egmont. Ich entnehme sie seinem 1849 geschriebenen „Entwurf zur Organisation eines deutschen National-Theaters für das Königreich Sachsen“. Wagner sagt darin folgendes: „Die Notwendigkeit, nach dem Fallen des Vorhanges am Schlusse eines Schauspielaktes Musik spielen zu lassen, ist nach keinem künstlerischen Ermessen zu rechtfertigen: es ist dies mehr eine durch zufälliges, altes Herkommen entstandene Gewohnheit, deren Beibehaltung der Pflege der Kunst in jeder Beziehung nachteilig ist.

„Dem beabsichtigten Eindrucke des soeben beendeten Aktes eines Schauspiels könnte eine Musik höchstens nur dann entsprechen, wenn sie zur Festhaltung dieses Eindrucks eigens verfaßt wäre; das Repertoire solcher Zwischenaktsmusik kann jedoch lediglich nur aus Tonstücken bestehen, die nach einer sehr allgemeinen Kategorie in ernste und heitere abzusondern sind, welcher Unterschied hier aber durchaus nicht genügt. Zu verschiedensten Zeiten hat man sich die erdenklichste Mühe gegeben, zweckmäßige Zwischenaktsmusik einzurichten, und ist stets damit gescheitert. Welchen künstlerischen Zweck soll nun die Musik haben, wenn sie noch nie und nirgends den oben angedeuteten erreicht hat? Sie soll das Publikum während der Pause unterhalten. Das Publikum, welches gekommen ist, ein gutes Schauspiel zu sehen, sich an Entwicklung und Darstellung von Charakteren und Situationen, wie sie die reine Schauspielkunst produziert,

geistig zu beteiligen, will aber keine Musik, zumal keine solche, die seinen Genuß nur stören kann. Den geistesträgen, nur oberflächlich angeregten Teil des Publikums, den man zu innerer Sammlung oder äußerem Aussprechen über den stattgehabten Eindruck sich nicht selbst überlassen zu können glaubt, soll sie gemeinhin nur über die Zeitdauer der Pause täuschen: welche entwürdigende Aufgabe für die Kunst! Diese Täuschung gelingt ihr aber nach allen gemachten Erfahrungen nicht einmal. Die bei längerer Ausdehnung des Zwischenaktes notwendige Wiederholung der einzelnen Teile des Musikstückes bringt sogar durch künstlich geförderte Langeweile das Publikum gegen dieses Unterhaltungsmittel auf, so daß der Zwischenakt wirklich oft länger erscheint, als er ist. Der rege Teil des Publikums verspottet und verhöhnt diese Musik, wenn sie sich durch Zudringlichkeit oder Schlaffheit bemerklich macht, gewöhnlich hört er absichtlich oder unwillkürlich gar nicht auf sie. Nun berechne man die Wirkung, welche diese Übelstände zusammengenommen auf den Musiker machen! Der schlaffe, ältere Musiker erschlafft bei solchen Aufführungen noch mehr, der jüngere, feurigere erkennt in seiner Verpflichtung dazu eine wahre Höllenmarter. Vor einem lautsprechenden oder vor Langeweile gähnenden Publikum seine innig geliebte Kunst preisgeben zu müssen, muß ihn im Anfang empören, endlich demoralisieren. Diese Einrichtung darf zur Ehre der Musik, zur Ehre des Schauspiels, und endlich zur Ehre des Publikums nicht länger fortbestehen; wir alle müssen die Kraft haben, über eine schädliche Gewohnheit uns hinwegzusetzen, denn *sie* trägt endlich auch die Schuld daran, daß der Vortrag einer Musik, die zur Erhöhung der Wirkung eines besonderen Schauspieles verfaßt worden ist, ohne Eindruck, ja ohne nur die nötige Aufmerksamkeit zu erregen, vorüber-

geht, wie wir dies bei Beethovens herrlicher Musik zu Egmont hier stets in Erfahrung gebracht haben. Wieviel höher wird nun solch eine Musik in diesen besonderen Fällen wirken, wenn durch beständige Musikmacherei im Schauspiel das Publikum nicht dagegen gleichgültig gemacht worden, und bei dem seltenen Vorkommen derselben daher von vornherein seine Gespanntheit darauf, als auf etwas Ungewöhnliches richtet? Die gewöhnliche Schauspielmusik wird daher künftig wegfallen."

Daß aber die inneren dramaturgischen Gesetze des Dramas auch mit außergewöhnlicher, eigens für ein bestimmtes Drama verfaßter Zwischenaktsmusik keine durchaus unbedingte, innige künstlerische Verbindung eingehen und nicht eingehen können, daß sich der unauflöslichen Verschmelzung beider die innersten dramatischen und musikalischen Bestimmungen widersetzen, daß auch die bedeutendsten und wertvollsten Zwischenaktsmusiken die Handlung eines Dramas spalten, daß der gewonnene musikalische Eindruck den verlorenen einheitlichen dramatischen Eindruck nicht zu ersetzen vermag, wird einer freien, vorurteilslosen Prüfung gewiß nicht entgehen, ebensowenig endlich, daß die Übelstände, die schon Ambros berührt, auch vor wertvollen, eigens zu diesem Zwecke komponierten Zwischenaktsmusiken, auch vor der herrlichen Musik Beethovens zum Egmont, im Zwischenakte eines Schauspieles aufgeführt, nicht Halt machen, bestätigt heute noch die Erfahrung.

Die oben angeführten Betrachtungen von Ambros, denen man in der Hauptsache die Zustimmung nicht wird versagen können, geben mir gleichwohl eine zwingende Veranlassung zu nachfolgenden Bemerkungen: Zunächst wissen wir aus Aristoteles, daß es keine notwendigen Abteilungen der dramatischen Handlung, d. h. Zwischenakte gibt

und dem Sinne des Dramas nach auch nicht geben kann. Hier hat eben auch der geistvolle und feinfühlende Musikästhetiker mehr aus der gewohnheitsmäßigen Übung, aus der Tyrannei der Gewöhnung heraus gesprochen, als aus dem Wesen der dramatischen Kunst. Auch bedarf das Theater, die Bühne, die lediglich und ausschließlich der sinngemäßen Darstellung des dramatischen Gedichtes, somit den innersten Zwecken und Absichten des Dramas gewidmet und dafür gebaut und eingerichtet ist, wovon wir in der Münchener Shakespearebühne ein Beispiel zu geben bemüht waren, durchaus keine oder nur sehr geringe Erholungspausen für das Publikum. Dasjenige, was den Zuhörer im Drama anstrengt, ist nicht das Drama selbst, sondern das Verstehen-Wollen und nicht Können, das Folgen-Wollen und Gestört-werden. Und zwar im physischen wie im psychischen Sinne. Im physischen Sinne ist es eben außerordentlich ermüdend, während einer mehrstündigen Vorstellung dem Schauspieler folgen, ihn wörtlich verstehen wollen und doch nicht können, weil die Häuser, in denen die meist umfangreichen und großen Werke gegeben werden, gewöhnlich zu groß sind, weil sie zumeist als Opernhäuser gedacht und gebaut sind, weil in ihnen die Schauspiele auf opernmäßige Weise inszeniert werden, weil sich das Kulissensystem für verwandlungsreiche Schauspiele längst als ungünstig erwiesen hat und weil die Schauspieler in diesen Häusern, durch die Tiefe der Bühne, ihre räumliche Trennung und Entfernung vom Publikum, oft auch die Breite des Orchesters, nicht verstanden werden können.

In psychischer Beziehung aber ist die Ermüdung des Zuhörers daher zu erklären, daß die im Übermaße zur Schau gestellten malerischen und panoramatischen Zutaten die Aufmerksamkeit des Hörenden ablenken durch das Sehen; daß

der Hörer ernstlich gewillt ist, dem Dichter zu folgen, daß er ihm nachdenken will, daß seine Phantasie bestrebt ist, den Kausalnexus der Willensbetätigung der handelnden Personen, somit der Handlung, nachzuforschen; daß er bemüht ist, den angesponnenen Faden der Handlung in seinem Geiste nachzuspinnen und dem inneren Zusammenhange des menschlichen Lebens und Handelns auf die Spur zu kommen, wovon ihm das Drama ein nachahmendes Abbild gibt, aber daß er durch die Zwischenakte und Verwandlungen in seiner kontemplativen Anschauung fortwährend gestört wird. Wir modernen Theaterbesucher wissen es nicht anders und glauben, es muß so sein und bleiben, aber wem einmal diese intensive Verletzung des Interesses bewußt geworden ist, der wird sie schwer empfinden. Dieses unablässige Hin und Her der Anregungen und Anreizungen, bald der malerischen, bald der musikalischen und bald der poetisch-dramatischen Anschauung, die immer wieder gewechselt, unterbrochen und aufs neue angeregt werden, sie sind das Anstrengende und Ermüdende für den Zuhörer, nicht das Drama als solches. Der bequeme und ungestörte Genuß eines edlen dramatischen Werkes ist eine reine Freude, eine hohe Lust für den Menschen, er ist nur mit einem schönen, erquickenden Traum zu vergleichen. Und der Zwischenakt wird als eine Störung, eine Qual, als ein unsanftes Aufwecken aus diesem Traum empfunden. Durch diese Störung behindert, bemüht sich der Zuhörer vergebens, die Einheit des Interesses festzuhalten, die das Merkmal jedes Kunstwerkes und seines Genusses ist. Die verschiedenen Künste, die in gleicher Stärke verbunden werden sollen, sind aber selbständig, sie sind Souveräne, sie sind Alleinherrscher, sie sind Mächtige, die am mächtigsten sind, wenn sie allein sind, und werden sie verbunden, dann muß es dergestalt geschehen, daß die eine

herrscht und die anderen der herrschenden dienen. Dann aber genügen auch ihre eigenen Mittel, um mit diesen die Wirklichkeit und die Natur zu überwinden, den Menschen zu einer höheren Wahrheit des Lebens zu führen und eine andere, zweite Welt, die Welt des Schönen und der Kunst, aufzurichten, in der der Mensch Meister und Schöpfer ist. Der Wahn einer realen, wirklichen Universalkunst ist ein jahrhundertelanger und -alter Irrtum, dem die Kunst des dramatischen Theaters beständig zum Opfer fällt. Und jene Nation wird Aussicht haben — ich wiederhole es — wieder zu einem großen, erhebenden und hinreißenden, volkstümlichen dramatischen Theater zu gelangen, die sich mit Bewußtsein von diesem Irrtum befreit. Dies ist auch die Antwort auf Max Dessoirs Ausspruch, daß das Theater, das moderne Theater im Verfall ist, seit es besteht; weil es eben, seit es in neuerer Zeit besteht, von malerischem Gesichtspunkt aus betrieben wird und nicht von poetisch-dramatischem, der allein fruchtbringend ist. Unsere Münchener Shakespearebühne hat alle diese Störungen von sich gewiesen, und darum brauchte sie auch keine Erholungspausen für den Zuhörer. Wir haben es in sechzehnjähriger Praxis erfahren. Sehr kunstverständige Zuschauer, die nicht irregeleitet und von eingefleischten Vorurteilen befallen waren, haben die Vorstellungen des König Lear, Romeo und Julie, Macbeth, Julius Cäsar, Wintermärchen, Cymbeline, König Ottokars Glück und Ende und anderer komplizierter und figurenreicher Stücke, die drei Stunden und dreiundeinhalb Stunden die Aufmerksamkeit fesselten, ebenso frisch verlassen, wie sie das Theater betreten hatten. Zumeist mit dem Ausspruch: Ist es schon aus? Schade, ich hätte noch lange zuhören können.

Ambros berührt in seinen zitierten Ausführungen die

wahrscheinliche Entstehungsursache der Zwischenakte. Es ist mir leider nicht gelungen, mich über diesen äußerst wichtigen dramaturgischen Punkt in erschöpfender Weise zu informieren. Allein ich vermute, daß die Akteinteilung römischen oder alexandrinischen Ursprungs ist und neben der Zunahme des äußerlichen Pompes in der Ausstattung wohl auch gesellschaftlichen Rücksichten ihre Entstehung verdankt. Das Publikum wollte Gelegenheit haben, sich zu zeigen, zu glänzen, zu plaudern, Verbindungen zu schließen, allerlei Geschäfte zu machen, Erfrischungen zu sich zu nehmen. In unserer Zeit sind die Verwaltungen der Theater vielfach kontraktlich verpflichtet, Zwischenakte von vorgeschriebener Zeitdauer zu machen, damit der Restaurateur und der Konditor ihren Pachtschilling verdienen können. Warum sollte es im alten Rom nicht auch so gewesen sein? Sind dies aber Gründe, die mit der Kunst etwas gemein haben?

Auch sagt Ambros, daß nicht nur während der üblichen gewöhnlichen, tausendmal heruntergeleierten Entreaktsmusiken, sondern auch während der Beethovenschen Zwischenaktsmusik zu Goethes Egmont allerlei unangenehme und unehrerbietige Störungen von seiten des Publikums zum Schaden dieser schönen Musik sich fühlbar machen, daß man darum diese Musik an ihrer *eigentlichen* Stelle, d. i. im Theater, wohl kaum je ungetrübt genossen hat und daß sie, die Musiken, darum zum Theater sprechen wie Scipio: Ne ossa mea habebis ingrata patria, und daß sie sich das Bettelmäntelchen einer verbindenden Deklamation umhängen und in den Konzertsaal flüchten. Er schließt seine Ausführungen mit dem Satz, der einem Seufzer gleicht:

„Was plagt ihr armen Toren viel
Zu solchem Zweck die holden Musen?"

Mir will scheinen, daß Ambros hierin keinen Grund zur Klage hat, und ich muß zunächst fragen: Kann das die eigentliche Stelle der Musik sein, an der man sie wohl nie ungetrübt genießen kann? Findet sich nicht in seinem eigenen geistreichen Buche über die Grenzen der Musik und der Poesie der richtige Satz: „Man sollte jedes Kunstwerk eben nur an seiner rechten Stelle ausführen?“ Nun wohl, es wird nach meinen bisherigen Ausführungen niemand überraschen, wenn ich als logische Schlußfolgerung derselben ganz unumwunden ausspreche, daß für diese wundervolle Musik des großen Meisters, das Theater, der Zwischenakt des Egmont mit seinen Geräuschen und Störungen, mit seiner geteilten Aufmerksamkeit eben nicht, und daß der Konzertsaal eben der richtige Ort und die richtige Stelle der Ausführung ist. Dabei kränkt es und beleidigt es die Würde keiner, also auch nicht dieser bewunderungswürdigen Musik, wenn sie sich gleichsam als Schema, als Unterlage eines verbindenden Textes versichert, um der Phantasie des Hörers, und desjenigen Hörers erst recht, der die Musik geistig und unter vollem Verständnis des spezifisch Musikalisch-Schönen erfaßt, diejenige Richtung zu geben, von der auch der Komponist bei der musikalischen Ausarbeitung seiner Themen ausgegangen ist und die seine Musik, abgesehen von ihrem rein musikalischen Inhalt, noch näher bezeichnen und charakterisieren soll.

Das muß sich jede Kunst gefallen lassen, die nicht die Sprache zum Ausdrucksmittel hat, wenn sie etwas ganz Bestimmtes, Besonderes bezeichnen oder darstellen will, ohne deshalb einen Stein aus ihrer Krone zu verlieren.

Freilich wirkt das vollendete Kunstwerk lediglich als solches und muß auch für sich allein als solches wirken; aber soll ihm eine oder seine besondere Bezeichnung gegeben werden,

so muß eben zur Sprache oder Schrift als Mittel der näheren Bezeichnung gegriffen werden, lediglich als einem äußeren Richtungs- und Wegweiser für die Anschauung des Betrachtenden, der dann auch der Auffassung der inneren Schönheiten des Kunstwerkes zugute kommen kann.

Für die Musik im besonderen sagt Schopenhauer folgendes: „Es möchte hingehen, obgleich ein rein musikalischer Geist es nicht verlangt, daß man der reinen Sprache der Töne, obwohl sie, selbstgenügsam, keiner Beihilfe bedarf, Worte, sogar auch eine anschaulich vorgeführte Handlung, zugesellt und unterlegt, damit unser anschauender und reflektierender Intellekt, der nicht ganz müßig sein mag, doch auch eine leichte und analoge Beschäftigung dabei erhalte, wodurch sogar die Aufmerksamkeit der Musik fester anhängt und folgt, auch zugleich dem, was die Töne in ihrer allgemeinen, bilderlosen Sprache des Herzens besagen, ein anschauliches Bild, gleichsam ein Schema, oder wie ein Exempel zu einem allgemeinen Begriff, untergelegt wird; ja, dergleichen wird den Eindruck der Musik erhöhen. Jedoch sollte es in den Schranken der größten Einfachheit gehalten werden; da es sonst dem musikalischen Hauptzwecke gerade entgegenwirkt."

Es drängt sich hier eine analoge Bemerkung über die Theatermalerei und über die Künste des Theatertechnikers auf.

Auch ich verkenne keineswegs, daß Dekorationen, perspektivische Durchsichten, panoramatische Ausblicke, in Farbe und Beleuchtung, in Ruhe und Bewegung einen großen künstlerischen Reiz und eine starke Wirkung ausüben können. Aristoteles erkennt an, daß auch durch das Auge Furcht und Mitleid gereinigt werden können, daß auch diese Künste Schauer, Schrecken, Staunen erwecken können; doch sei es

nicht die Weise der besseren Dichter diese Künste in der Tragödie zu verwenden, da sie aus eigenen Mitteln keine Handlung darstellen können. Da aber im Drama die Handlung das Wesentliche ist, gehören diese Künste, mögen sie mit noch so vielem Geist, technischem Können und Scharfsinn, ja, auch mit künstlerischem Sinn und Geschmack, aber namentlich mit sehr großem Geldaufwande bewerkstelligt werden, nicht in das Drama, sondern in das Panorama. Ja, schon die eigentliche Kunst der Malerei wird Anstand nehmen, dieser unkünstlerischen Verbindung von naturalistisch bemalter Plastik und Malerei eine gleichstehende und gleichwertige Rangstufe mit sich zuzubilligen. Es mag demnach Schauhäuser geben für solche malerisch-plastische Schaustellungen und für ein Publikum, das diese liebt. Dazu mag ein moderner Ben Jonson und seine Genossen verbindende Texte schreiben und dichten, wie es der wirkliche Ben Jonson getan hat, um dem berühmten und berüchtigten Theatermeister des elisabethischen Hof- und Adelstheaters Inigo Jones Gelegenheit zu seinen ausschweifenden theatermeisterlichen Kunststücken zu geben, gegen die unsere modernen Ausstattungen, unsere Theatertechnik, mit allen ihren Hilfsmitteln, die ihr die Elektrizität gewährt, ein reines Kinderspiel sind. Aber man verwende nicht dazu Shakespeare als verbindenden Text, man verstümmle nicht seine und die erhabenen Meisterwerke anderer großer Dichter, der Führer und Lehrer der Menschheit, man verbräme nicht diese Schaustellungen, die sowohl für ihre Hervorbringung wie für ihre Betrachtung ihre hauptsächlichste Stütze im Gelde, im Reichtum finden und die doch bei aller ihrer immensen Kostspieligkeit für Veranstalter und Beschauer, bei all ihren Wirkungen doch nur eine Kunst zweiten Ranges, eine Kunst mehr der Sinne als des Geistes sind, mit „Fetzen aus der

heiligen Schrift der Poesie gestohlen", man produziere ihre Künste nicht im dramatischen Theater, nicht an der Stelle, die dem hohen Dienste der edelsten und bedeutungsvollsten Kunst gewidmet ist.

XI.

Es findet sich bei Ambros auch der Satz, daß im antiken Theater die „notwendigen Abteilungen" der Handlung durch Gesang und Tanz ausgefüllt würden, und daß an ihre Stelle im modernen Theater der Zwischenakt und seine Musik getreten sind. „Abteilungen" ist, wie schon bemerkt wurde, keine ganz glücklich gewählte Bezeichnung; es waren diese Abteilungen zusammenhängende Bestandteile der Handlung zwischen zwei Episodien, in welchen der Chor seine Teilnahme an der Handlung zum Ausdrucke brachte. Nun schreibt Aristoteles, wie uns erinnerlich ist, in Kap. 18 § 7 in bezug auf den Chor vor: „Auch den Chor aber muß endlich der Dichter wie eine der auftretenden Personen und einen wirklichen Teil des Ganzen behandeln und ihn eine wesentliche Rolle mitspielen lassen." Und wenn nun, wie oben schon angedeutet wurde, Ambros meint, daß die modernen Zwischenakte wirkliche Pausen sind, die an Stelle des Chores und des Tanzes mit Musik auszufüllen seien, so ist dies doch eine sehr gewagte und nicht zutreffende künstlerische Rangerhöhung der Zwischenaktsmusik. Es wird doch wohl auch dem begeistertsten Musikverteidiger schwer werden, uns zu beweisen, daß die Musik, und sei es auch die bedeutendste, in den Zwischenakten eine wesentliche Rolle mitspielt, und daß sie wie die auftretenden Personen einen wirklichen Teil des Ganzen der Tragödie bilde. Es ist aber ferner die Meinung des Aristoteles, daß der Chor,

der doch mit der Handlung innig verknüpft und verwoben sein soll, nur eine bescheidene Verwendung finden dürfe. So sagt Eduard Müller in seinem Buche über die Theorie der Kunst bei den Alten darüber folgendes: „Auch droht die Gefahr, daß, wenn einmal der Dichter auf das, was der sinnlichen Anschauung dargeboten wird, vorzugsweise seine Hoffnung für den Effekt seines Stückes gründet, er dem Furchtbaren das Abenteuerliche und Wunderbare; das, was dem Auge am meisten auffällt, dem, was auf das Gemüt den tiefsten und mächtigsten Eindruck macht, vorziehen wird, wodurch dann leicht sein Drama den Anspruch auf den Namen einer wahren Tragödie ganz verlieren könnte. Und so muß denn auch die Melopöie, sie, die durch die Süßigkeit des Rhythmus und der Harmonie den Reiz der Rede erhöht und an schmeichelndem alles übertrifft, stets der untergeordneten Bedeutung, die sie in der Tragödie hat, eingedenk bleiben, wie es denn als ein entschiedener Fortschritt der Kunst zu betrachten war, daß Aischylos und nach ihm noch mehr Sophokles, die Gesänge des Chors auf ein bescheidenes Maß zurückführte, obwohl doch auch der Chor keineswegs allein durch die Macht der Musik muß wirken wollen, sondern als lebendiges Glied in das Ganze der Handlung einzugreifen durchaus nicht verschmähen darf, freilich nicht sowohl durch eigene kräftige Tätigkeit, als vielmehr durch die innige Teilnahme an den Schicksalen der handelnden Personen, die er zu erkennen gibt.“ Daß dies alles die Zwischenaktsmusik nicht leisten kann, ist ersichtlich.

Wie aber, wenn die Musik als begleitende Deuterin und Erklärerin der Dichtung sich nicht auf Zwischenakte beschränkt, wenn sie die Ufer übersteigt und die Dichtung auch fortlaufend musikalisch illustriert, wenn der Komponist eine und die andere Stimmung, eine oder die andere Stelle im

Dialog, die ihn musikalisch anregt, dazu benutzt, sich zwischen die handelnden Personen einzuschieben, seine Musik ihren gesprochenen Worten unterzuschieben, wie es ja zum Teil im Egmont, in Byrons Manfred von Schumann, noch mehr im Sommernachtstraum, am meisten durch Humperdinck in Rosmers „Königskinder" geschehen ist. Wie dann? Dann kann er ja, wenngleich seine Musik auch nicht einer auftretenden Person gleichkommt, sich doch der Aufgabe nähern mit seiner Musik, ein wirklicher Teil des Ganzen zu sein, eine wesentliche Rolle mitzuspielen und zum mindesten innige Teilnahme an dem Schicksal der handelnden Personen zu erkennen zu geben? Ist es dann besser? Gewiß, in vielen Fällen ganz unwiderlegbar. Freilich nicht als Zwischenakte und Zwischenaktsmusik. Als solche ist sie, wegen der Zerreißung der einheitlichen Handlung und wegen des Pleonasmus des Ausdrucks der künstlerischen Idee des Objektes der Kunst, der in jedem Werke nur ein „einziger" sein kann, unstatthaft, und wäre sie auch ein musikalisches Kleinod. Aber überall da ist die Musik willkommen, ja, ein gern gesehener Freund der Dichtung, wo der Dichter sich sublimiert in eine Zartheit, oder wo er hinabsteigt in eine Tiefe der Empfindung, der er mit dem Worte nicht mehr gerecht werden kann. Da kann das Wort das Gefühl nur andeuten, der musikalische Ton kann es gestalten. Das sind aber im gesprochenen Drama nur seltene Fälle. Denn das tonale, ja musikalische Element der lebendigen Sprache, im Leben wie in der Kunst, gewährt ihr an sich schon durch Rhythmus, Tonhöhe, Tonstärke und Tondauer, in ihrer tausendfachen Vielfältigkeit eine Fülle und einen Reichtum der Ausdrucksmittel, die mit dem musikalischen Ausdruck aussichtsreich um die Palme des Erfolges und der Wirkung wetteifern können. Diese anschauliche Kraft und Fülle kann das ge-

druckte und geschriebene Wort in dem Maße nicht ausüben, obwohl auch ihm schon eine unermeßlich weite Sphäre der Wirkung auf den Intellekt, das Gemüt und die Phantasie des Menschen gesichert ist; aber wie der geistvolle Vischer sagt: Eine Schreibe ist allemal keine Sprache. Indessen dieses tonale Element gibt es stets, wie Mario Pilo in seiner Psychologie der Musik auseinandersetzt, und es übt eine wesentliche Aufgabe aus, da ihm die ganze Betonung, die ganze Färbung, die gesamte Schattierung, das ganze Leben, die ganze Seele der Rede zu verdanken ist, die ohne dieses chromatische Substrat nur wie eine nackte und graue Linearzeichnung erscheinen würde, die zwar bedeutungsvoll sein *kann*, aber doch nur einseitig bedeutungsvoll ist, nur die abstrakteste und dürftigste Seite, nur dasjenige, was man denkt und äußern *will*, zum Ausdrucke bringt. Dieses musikalische Element ist der älteste Teil, die gemeinsame Ursprungsquelle der beiden Schwesterkünste, es ist das universale Grundgewebe, auf das erst später die elegante Zeichnung des wahren Wortes aufgestickt wird, auf dem sich der wundersame, vielgestaltige Reichtum und die Schönheit der artikulierten Sprache entfaltet, vermöge der akzessorischen Hilfeleistung der Zunge und der Lippen . . . Diesem uranfänglichen Element, diesem rhythmischen und chromatischen Substrat verdanken wir die wunderbare Erscheinung, daß wir — auch abgesehen von jeder Vermittlung — wenigstens in großen und zusammenfassenden Zügen das Wesen einer Unterhaltung in einer uns unbekannten Sprache erfassen können . . . Ist es ferner nicht der Ton, der sehr häufig den Sinn einer und derselben Phrase herrisch oder demütig, anmaßend oder entgegenkommend, klar oder dunkel, entscheidend oder vorbehaltlich macht, und der den gewissenhaft Sprechenden von dem seichten und skrupellosen Schwätzer

scheidet, sowohl in der einen wie in der andern der beiden Künste?

Und muß man etwa nicht der Klangfarbe mehr als jedem andern Element, unter Voraussetzung der Gleichheit des auszudrückenden Inhalts, den gewinnenden Zauber der Intellekte, die unwiderstehliche, beherrschende Kraft über die Seelen zuschreiben, vermöge deren manche Redner, auch ohne daß sie besondere und ausgezeichnete Dinge sagen, und ohne irgendwelches rhetorische Kunststück oder sentimentale Mittelchen die Widerstrebendsten sogleich zu überzeugen vermögen, diejenigen, die dann, wenn sie die Rede gedruckt nachlesen, in den stummen Worten, nichts mehr von dem finden, was sie eigentlich in Bann geschlagen hat?

Mit der Hilfe dieser musikalischen Elemente entwickelt erst die lebendige Rede im Leben und dann in der Kunst durch die feinfühlige und sieghafte Nachbildung von seiten des Schauspielers ihre überwältigende Kraft. Der Dichter fühlt und denkt eben unendlich mehr, feiner, tiefer, vielfacher und verschlungener, als er durch das Wort sagen kann. Darum bringt der kongeniale Schauspieler erst zu vollem anschaulichen Leben, was der Dichter, auch der reichste und tiefste, in toten Zeichen fixieren kann. Der Duft des Gefühls schwebt über dem Wort und dem Gedanken, wie er über der Blume schwebt, wie Ambros sagt.

Der seelenvolle Klang der lebendigen Stimme, der unmittelbar ins Herz dringt, der vielsagende Blick des leuchtenden Auges, die Miene, die Gebärde schaffen mit beinahe unbegrenzten Hilfsmitteln aus den Worten des Dichters wieder ein eigenes, selbständiges Werk der Kunst, die Kunst des Schauspielers. Wenn nun auch diese reichen Mittel versagen, wenn nun auch das gesprochene, tonal beseelte, gefärbte und von innerem Leben durchdrungene Wort des

Schauspielers nicht mehr ausreicht, das letzte, das Tiefste, das unmittelbare Gefühl zu äußern, dann mag der Musiker dem Dichter und dem Schauspieler hilfreiche Hand bieten. Aber, wie schon gesagt, das sind seltene Fälle. Die Musik ist dann im gesprochenen Drama eine letzte Zierde, ein höchster Schmuck; aber ein Schmuck kann keine Kleidung sein. Eine Musik aber, die sich überall vor und überall dazwischen drängt, die das gesprochene Wort im Drama durchaus begleitet und bekleidet, umkleidet und verdeckt auch den Sinn und Ausdruck des Wortes in seinem ganzen Umfange, auch da, wo es allein völlig ausreicht, den ihm innewohnenden Inhalt zu äußern. In solchen Fällen wirkt dann auch die schönste Musik lästig und ist eine zudringliche Freundin, für den Schauspieler sowohl, wie für den Hörer. In solchen Fällen tut dann der Musiker besser, aus dem vorliegenden Stoff das musikalisch Anregende völlig zu erfassen, die Sprache in Gesang aufzulösen, den poetisch-dramatischen Stoff ganz und gar musikalisch-dramatisch umzugestalten; er setze die Musik auf den Thron, den die Poesie innehatte, er erhebe sie zur Herrscherin, er schaffe eine Oper oder ein musikalisches Drama. Oder vielmehr, er schaffe ganz und gar musikalisch, denn rein musikalisch ist auch die Oper nicht, solange sie einen großen und überwiegenden Teil ihrer Wirkung von der Malerei ableitet. Denn, daß die Sprache in ihrer höchsten wörtlichen und tonlichen Entwicklung mit und neben der Musik in gleicher Vollendung und Entwicklung sich in einem Kunstwerke nicht unbehindert und ohne Schaden für beide Künste in gleicher Stärke verbinden könne, meint auch Mario Pilo in seinem oben genannten Buche. Er schreibt: „Die emotive Musik existiert also für sich und aus sich und sagt dem Herzen, das hört und wiederholt, Worte anderer Art als die, welche die Kehle und die Lippen aus-

sprechen und die Wörterbücher registrieren; und zwar in dem Maße, daß man, wenn man die einen mit den anderen vermischen und verwechseln wollte, wenigstens unter uns Kulturmenschen, bei denen die beiden Sprachen sehr entwickelt und differenziert sind, nur beide entkräften und zur Entartung bringen, sowie Widersprüche und ästhetische und kritische Mißverständnisse erzeugen könnte. Das will nicht besagen, daß diese Sprachen — wie übrigens auch die der andern Künste — sich nicht interpretieren und bis zu einem gewissen Grade, annäherungsweise, nicht in einander übertragen lassen, oder daß man nicht mindestens versuchen könne, wenn auch sehr indirekt, mit einer jeden die Gefühlswirkungen der anderen zur Darstellung zu bringen."

Nun ist ja der Sommernachtstraum nicht völlig durchkomponiert, aber doch reichlich mit Musik geschmückt, ja diese schöne Musik nimmt einen so großen Raum im Werke ein, daß sie einen ganz bestimmenden Einfluß auf das Gedicht und seine Darstellung auf dem Theater ausübt. Und welchen? Keinen günstigen. Ich will versuchen, meine Meinung zu begründen.

Man wird mich gewiß der Aufgabe überheben, zum Lobe der Mendelssohnschen Musik zum Sommernachtstraum etwas Neues zu sagen. Sie wird leben, solange Menschen leben, die schöne Musik lieben. Sie hat alle Süßigkeit des Rhythmus, der Melodie und Harmonie, den schmeichlerischen Reiz, der alles übertrifft, wie die Melopöie der Chöre, von der Aristoteles spricht. Sie ist liebenswürdig und geistvoll, melodiös und charakteristisch, und vor allem gibt sie die unsagbar heitere Anmut des Gedichtes in musikalischen Formen unübertrefflich wieder — gewiß, aber das Stück selbst ist verschwunden, zum mindesten steht es nicht mehr

an der ersten Stelle. Der Sommernachtstraum ist in der Tat in der Gesamtheit von Musik, Malerei, Ballett und dramatischer Poesie ein wertvoller, ja unentbehrlicher Besitzstand des deutschen Theaters geworden, ein oft wiederholtes, immer wieder gern gesehenes Werk. Wir können uns wirklich den Sommernachtstraum des göttlichen Dichters ohne die Musik Mendelssohns und das fesselnde malerische Panorama, sei es Landschaft oder der Prunksaal des Theseus, gar nicht mehr denken, es ist völlig damit verwachsen. Aber für den Bewunderer des Poeten und der dramatischen Poesie ist das dramatische Werk als solches, wenn auch nicht für die Lektüre, so doch im Theater, im Sinne der poetisch-dramatischen Anschauung völlig verdrängt. Denn, was wir im Theater nunmehr vom Sommernachtstraum des Shakespeare zu hören bekommen, ist in der Hauptsache nicht mehr das poetische Werk, das Drama des Dichters.

Fragen wir uns ganz unbefangen, wie sich der Eindruck des Sommernachtstraums in seiner jetzigen Gestalt auf dem deutschen Theater zusammensetzt, versuchen wir es, eine Rangstufe der künstlerischen Wirkungen aufzustellen, so fällt unzweifelhaft der Musik der Löwenanteil zu. Dann kommt die reizvolle Szenerie, dann das gefällige Ballett und endlich zum Schluß nicht eigentlich das Drama, sondern dasjenige, was vom Drama infolge der, der Musik zuliebe, gemachten Striche übriggeblieben ist. Das ist nicht zu viel gesagt. Man sehe sich ein Soufflier- oder ein Regiebuch des Sommernachtstraums an, man wird füglich staunen über die Zahl und den Umfang der angebrachten Striche. Und was übriggeblieben ist, wird durch die Darsteller unterstrichen, verstärkt und vergröbert. Nicht nur die heiteren, anmutigen, drolligen und komischen Szenen

der Clowns, die häufig in geradezu verletzender Weise übertrieben werden, um, wie der königliche Prinz sagt, einen Haufen alberner Zuschauer zum Lachen zu bringen, sondern auch die Szenen des Puck und der beiden Liebespaare. Kann sich in Deutschland ein kunstverständiger Zuhörer rühmen, je eine Aufführung des Sommernachtstraums ohne diese beklagenswerten Übertreibungen gesehen und gehört zu haben? Kommt in der schauspielkünstlerischen Darstellung des Sommernachtstraums je die unvergleichliche, geistreiche, heitere Laune und Anmut des ganzen Gedichtes in die Erscheinung? Nein, gewiß nicht, vom dramatischen Sommernachtstraum sind in der Hauptsache nur die komischen Szenen übriggeblieben, die den Eindruck einer burlesken, sehr häufig widerwärtig übertriebenen Posse zurücklassen. Schauspielkünstlerisch stehen wir somit in bezug auf den Sommernachtstraum noch merklich auf dem Standpunkt, den Andreas Gryphius in seiner „Absurda Comica oder Herr Peter Squenz“ vor 250 Jahren eingenommen hat.

Bei reiflicher Überlegung muß man jedoch gerechterweise sagen: man kann den Schauspielern nicht einmal einen Vorwurf machen. Sie fühlen ganz instinktiv, ohne Überlegung, daß sie in dem sieghaften Wettstreit von Musik, Malerei, Ballett, Maschinerie, Komparsen und Beleuchtungseffekten auf einem gefährdeten schauspielkünstlerischen Posten stehen, daß sie ihre Stimme erheben, ihre Gebärde verstärken, ihre gesamten Darstellungsmittel vergröbern müssen, sie fühlen ganz klar, daß sie nicht „leicht von der Zunge weg sprechen“ können, wie ihr Freund Hamlet es ihnen anempfiehlt, sie haben das ganz bestimmte, wenn auch nicht ausgesprochene Bewußtsein, daß sie in diesem Falle von der ihnen gebührenden ersten Stelle verdrängt und an die dritte oder vierte Stelle gesetzt sind und wollen sich nun

mit allen Mitteln und um jeden Preis die erste wiedererobern — zum mindesten wehren sie sich dagegen, zurückgedrängt zu werden.

Und welche glänzenden und dankbaren Aufgaben bietet gerade dieses seltene Werk den Darstellern! Da ist eine Palette geboten von dem seltensten Farbenreichtum für alle Nuancen schauspielerischer Technik, für alle Schattierungen des rein schauspielerischen Könnens. Da ist alles vorhanden, Geist, Anmut, Liebenswürdigkeit, Witz und gute Laune, Tiefsinn und Drolerie, derbe, aber harmlose Komik, tiefes Gefühl und sinnliches Getändel, Ironie und Satire der eigenen Kunst und ihre höchste Auffassung zugleich, wo ist ein Ende zu finden, um diese Perle der Weltliteratur genügend zu würdigen? Wohl gibt es Werke, die an Großartigkeit des Vorwurfs und der Konzeption den Sommernachtstraum übertreffen, aber wo gibt es leicht wieder ein Werk, das, obwohl basiert auf die realen Lebensformen und -Bedingungen der Menschen, sich so zu einem freiesten Spiele der Phantasie und der Poesie erhebt und einem märchenhaften Dichtertraum Leben gibt, wie er wohl liebenswürdiger und anmutiger, glanzvoller und reicher an Geist und Erfindung kaum gedacht werden kann — wahrlich, eine schauspielkünstlerische Darstellung, die den poetischen Inhalt des Sommernachtstraums völlig erschöpfte, wäre ein nie dagewesenes königliches Fest des Theaters! Aber die Schauspieler fühlen ganz genau, hier ist kein Platz mehr für alle diese Bemühungen; durch die Not gedrängt, streben sie nach starker und stärkster Wirkung und stellen sich damit auf eine schiefe Ebene, auf der es, angestachelt durch das Kreischen der Galerie, gerade für temperamentvolle und warmblütige Schauspieler im Augenblick der Wirkung keinen Halt mehr gibt. Aber Übertreibungen sind es doch, und diese

Perle der Weltliteratur ist für immer verschlossen in eine prachtvolle, goldene Kapsel, die mit funkelnden, glänzenden Edelsteinen reich besetzt ist. Sie ist drinnen, die schöne Perle, aber wir sehen sie nie mehr. Denn daran ist nicht zu denken, daß ein dramatisch gesinnter Regisseur sich die Aufgabe stellte, den Sommernachtstraum des Shakespeare ohne die Musik zu geben, die Kapsel zu sprengen und die Perle in ihrer eigenen Schönheit strahlen zu lassen, oder daß ein spezifisch-musikalisch empfindender Dirigent die Musik Mendelssohns im Konzertsaal aufführte; gelegentlich begegnet man ja dort der Ouvertüre, dem Scherzo, dem Notturno und dem Hochzeitsmarsche, als den wichtigsten Stücken, aber im ganzen ist sie eben auch mit der Szenerie des Theaters unauflöslich verwachsen. Nein, die Kapsel bleibt verschlossen. Aber haben die Freunde des Dramas Veranlassung, noch mehr solche musikalische Verkapselungen zu wünschen, trotz und bei aller Würdigung der Schönheit der Musik?

Es bietet aber der Sommernachtstraum auch sonst die zwingende Veranlassung zu ernsten Betrachtungen über die beklagenswerte neueste Irrung des modernen Theaters, über das tiefe Mißverstehen der innersten und tiefsten Absichten der dramatischen Poesie und über das dem Drama fremde Terrain des Natur-Illusionismus und des assoziativen Illusionismus, auf das einzelne modernste Ästhetiker, Maler und Regisseure, ein großer Teil der Kritik und des Publikums die Kunst der Inszenierung zu drängen bemüht sind. Und zwar mit großem Erfolge, der aber auch große Verwirrungen anrichtet. Man hat in neuester Zeit den Sommernachtstraum gewählt, um an ihm und mit ihm die glänzendsten und pompösesten Großtaten der modernsten malerischen und panoramatischen, nunmehr natur-illusio-

nistischen, assoziativ-polyphon-dekorativen, der stilisierten, Natur- und Wirklichkeitsdeutung nachstrebenden Inszenierungskunst zu bewerkstelligen. Man will nun der Phantasie und der Illusion des Zuschauers alles in der neuesten und modernsten Stilart der Malerei darstellen und glaubt damit die alte Ausstattungskunst durch eine neue, ausdrucksvollere zu ersetzen und dem Drama neue Wege zu ebnen.

Aus diesem Grunde, weil sie der Phantasie, der Illusion des Zuschauers und Zuhörers nichts, aber auch gar nichts überlassen wollen, nennen sich daher diese neue Bühnen, vermeintlich mit größerem Rechte als die alten — Phantasie- oder Illusionsbühnen; sie leiten ihre Namen wohl davon ab, weil sie jede auch die leiseste und zarteste, aber auch die unausführbarste und bizarrste Andeutung des Dichters und seiner Phantasie leibhaftig und wirklich, wenn möglich handgreiflich auf die Bühne stellen wollen; und zwar in einem neuen und modernen Stile der Malerei, der unserem gegenwärtigen Geschmacke besser zusagt und in der Tat auch unbestreitbare Reize hat. Sie wollen aber auch womöglich alle Dekorationen, sei es nun Architektur oder Landschaft, ganz massiv, ganz plastisch, ganz wirklich auf die Bühne bringen, um durch diese stilisierte Natur- und Wirklichkeitsdarstellung und Kunstauffassung neue Anregungs-, Phantasie- und Illusionswerte für das Drama zu schaffen. Also in Theseus' Tempel wirkliche Marmorwände und Säulen, im Walde wirkliche Bäume, mit Ästen, Zweigen und Blättern, wirkliche Blumen und wirklichen Moosboden?

Nein, nicht wirkliche Bäume. Wirkliche Bäume sind es nicht. Sie sind nicht auf dem Theaterboden gewachsen, auf dem sie stehen; sie sind erst aus dem Boden ihres natürlichen Wachstums entfernt und dorthin versetzt worden, — wie falsche Haare auf einen Kahlkopf. Sie ziehen keine

Nahrung mehr aus dem Boden, auf dem sie stehen, keine aus dem Licht oder der Luft, in die sie versetzt sind; man hat sie von ihren Wurzeln getrennt, die nun im Boden der Erde absterben, man hat ihnen eine ihrer Natur nicht eigentümliche Bewegungsmöglichkeit aufgezwängt, indem man sie dem Orte ihres natürlichen Nährbodens entriß und an einen andern versetzte, um sie in kindischer Verkennung ihrer Natur und des Wesens der Kunst, zur vermeintlichen Verherrlichung der Kunst heranzuziehen. Denn mit dem Begriff, der Idee eines Baumes und seines Lebens verbinden wir unauflöslich die Vorstellung, daß er auf dem Boden wächst und lebt, auf dem er entsprossen ist, der ihn nährt, bis er abstirbt oder in der Zeit seiner Reife gefällt wird, um sich seiner natürlichen Bestimmung gemäß dem Menschengeschlechte in der vielfältigsten Weise nutzbar zu erweisen. So aber mußte man ihn vor dieser Zeit fällen, ihn töten, um ihn auf das Theater zu schleppen, damit er die Bühne für eine flüchtige Stunde aufputze. Es ist somit kein wirklicher, kein lebender Baum mehr, sondern der Leichnam eines Baumes, dem ein rascher, gänzlicher Verfall gewiß ist. In kurzer Zeit werden die Blätter schlaff und welk, die Äste dürr und trocken werden. In diesem Zustande kontrastiert das verfallende Objekt der Natur, als Material der Kunst, mit dem Objekte der Kunst, das von geistiger Art und in der Idee von ewiger Dauer ist. Wie kann man nun glauben der Idee der Kunst zu dienen, ihr zu einem höheren Ausdruck zu verhelfen, indem man sie mit Gegenständen aus der wirklichen Natur, aus dem Reiche der schwankenden Erscheinungen, die alle Bedingungen raschester Vergänglichkeit in sich tragen, in die nächste Verbindung bringt? Werden wir durch diesen Widerspruch nicht abgelenkt von den dauernden Gedanken der Geisteswelt, die

Schönheit und Kunst in uns wach erhalten sollen? Die geistige Schönheit der Kunst ist reich und lebendig genug, sie bedarf solcher materiell-sinnlicher Unterstützung nicht. Es wird auch damit der Idee der Kunst geradezu entgegengewirkt, die uns dazu verliehen wurde, um den Glauben und die Überzeugung an die unwandelbare Fortdauer unserer geistigen Besitztümer in uns zu stärken und zu befestigen. Die Worte des „Herrn", die Er an die echten Göttersöhne richtet, sind auch für uns, für die Künstler bestimmt, die wir auch Göttersöhne sind; auch wir sollen uns der lebendig reichen Schöne erfreuen, auch uns soll das Werdende, das ewig wirkt und lebt, mit der Liebe holden Schranken umfassen, auch wir sollen, was in schwankender Erscheinung schwebt, mit dauernden Gedanken befestigen.

Aber wie viele Ästhetiker, Kritiker und Künstler, und unter diesen Künstlern auch hervorragende Maler, haben sich von diesen „echten, wirklichen" Bäumen irreführen lassen? Wenn es nun recht und richtig ist, die dramatische Bühne mit diesen in der Tat nicht wirklichen, sondern absterbenden und abgestorbenen Bäumen zu schmücken, dann ist es auch recht, der Mona Lisa des Lionardo wirkliche Augenbrauen von abgestorbenem Haar aufzukleben und den gemalten Strähn Haare, der ihr liebliches Antlitz umrahmt, durch ebensolches Haar zu ersetzen oder dem Selbstporträt Dürers in der Münchener Pinakothek zur Verschönerung des Kunstwerks einen wirklichen Vollbart und eine wirkliche Lockenperücke aufzusetzen. Könnte jemand im Ernste daran denken, ohne dem Fluche der Lächerlichkeit zu verfallen? Wäre das noch schön? Und ist die Kunst des Theaters nicht denselben inneren Gesetzen unterworfen, wie jede andere Kunst, also auch die des Malers?

Also wirkliche Bäume können es nicht sein, sind es

nicht, auch in diesem Falle nicht; sie sollen nur diese und den Wald vorstellen, sie sollen auch in dieser Form nur den Schein der Dinge erwecken, sie sollen *scheinen*. Aber auch im Schein liegt das Wesen des ästhetischen Genusses nicht durchaus und unbedingt, sondern eigentlich in dem durch den Schein erregten inneren Erleben des Menschen und seiner Erhebung. Der Schein ist ja nur Mittel, und er wird zu einem schlechten und hindernden Mittel, wenn er sich in sinnlichem Material nicht genug tun kann, statt die tiefen Quellen anzuschlagen aus denen das Leben der menschlichen Seele quillt.

Somit nicht wirkliche Bäume, nicht wirklichen Marmor, den wirklichen Marmor kann man nicht verwenden und wirkliche Bäume und Blumen kann man nicht hinpflanzen; aber dann zum mindesten solche, die durch massive oder plastische Ausgestaltung und Bemalung der Wirklichkeit so nahe wie möglich gebracht sind; auch keinen wirklichen Rasen oder Moosboden, sondern einen aus bemaltem Gummi, dem natürlichen täuschend ähnlich nachgemachten. Man sieht, *echt* können auch diese Dekorationen nicht sein, aber dann sollen und müssen sie nach der neuesten ästhetischen Lehre wenigstens massiv sein — oder vielmehr scheinen, denn massiv sind sie ja auch nicht. Aber ist es nicht nur ein Umweg, um zu demselben Ziele zu gelangen? Ist denn hier nicht auch ein Appell an die Phantasie nötig, um den Schein, hier ein fälschendes Material, für wahr zu nehmen und sich in ein echtes umzugestalten? Gewiß, nur hat man auf diesem Umwege den Boden des Panoramas ganz und gar betreten und das Drama vollständig aufgegeben. Es soll auch in dieser neuesten Stilart der Inszenierungskunst nichts der Phantasie, der gestaltenden tätigen Einbildungskraft des Zuhörers überlassen bleiben. Alles soll sinnlich wahr-

nehmbar, ja wenn möglich handgreiflich dargestellt, das heißt „dahergestellt“ werden, was der Dichter in bezug auf Dekoration und poetische Gestaltung für die innere Vorstellung des Hörers und des Schauspielers zur Belebung, Anregung und fruchtbarer Betätigung der Phantasie gedichtet oder angedeutet hat. Alles soll in sinnlich wahrnehmbarer Weise verkörpert werden. Es ist ersichtlich, daß jede solche Bestrebung, jeder Versuch, die assoziativen Vorstellungen, die ein Kunstwerk im Beschauer erweckt, äußerlich sinnlich wahrnehmbar darzustellen, aller Kunst verderblich ist, also auch dem Drama, in welchem Stile es auch geschieht. Es hält auch das Drama in der Sphäre der Sinnlichkeit, der Sinnesanschauung fest und verhindert seinen Aufschwung in die höhere, geistig-poetische Anschauung und vollends in die dramatische. Es ist demnach dieses System der panoramatischen Ausstattung jedem dramatischen Werke schädlich, ja tödlich, folglich auch dem Sommernachtstraum. Der Sommernachtstraum ist geradezu als ein poetisches Lehrbuch gegen solche mißverständliche Inszenierungskünsteleien geschrieben, er ist, genau besehen, in der Tat ein ahnungsvoller prophetischer Mahnruf und Protest des Dichters, sowohl gegen eine hausbackene und materielle, wie überästhetische Darstellung der dichterischen Werke auf der Bühne überhaupt und des Sommernachtstraums im besonderen. Der Dichter spricht es aus, daß die Phantasie, die Vorstellung, die Imagination, die Einbildungskraft das Prinzip und das Organ jeglicher poetischen Betätigung des Menschen ist und namentlich der ästhetischen Anschauung, — er hat ein Werk geschaffen, ganz außer aller Realität, ganz über alle Realität, das nur lose verbunden ist mit den realen Bedingungen des Daseins, aus seiner eigener schaffenden Phantasie, für die freitätige

Phantasie des Hörers, und gerade dieses hohe Werk des Dichters wird gewählt, um seine innersten dichterischen Absichten in ihr Gegenteil zu verkehren.

Sagt doch Theseus:

> „Des Dichters Aug', in schönem Wahnsinn rollend,
> Blitzt auf zum Himmel, blitzt zur Erd' hinab,
> Und wie die schwangre Phantasie Gebilde
> Von unbekannten Dingen ausgebiert,
> Gestaltet sie des Dichters Kiel, benennt
> Das luft'ge Nichts und gibt ihm festen Wohnsitz."

Und ferner: „Das Beste in dieser Art ist nur Schattenspiel, und das Schlechteste ist nichts Schlechteres, wenn die Einbildungskraft nachhilft."

Wahrlich, diejenigen Künstler, welche der Phantasie des Ästhetisch-Anschauenden und Genießenden keinen Spielraum der Betätigung gewähren, verstehen sich schlecht auf ihren Beruf und ihr Amt; denn der Mensch spielt nur, wo er in voller Bedeutung des Wortes Mensch ist, und er ist nur da ganz Mensch, wo er spielt — ist ein Satz Schillers. Ebenso: die Realität der Dinge ist ihr, der Dinge, Werk; der Schein der Dinge ist des Menschen Werk, und ein Gemüt, das sich am Scheine weidet, ergötzt sich schon nicht mehr an dem, was empfängt, sondern an dem, was es tut.

Die Phantasie ist ein Geschenk der Schöpfung für den Menschen; sie zu üben, um seine geistigen Anlagen zur höchsten Vernunft zu entwickeln, sein Recht; sich dadurch als vernunftbegabtes Wesen, als Mensch, in der Schöpfung zu behaupten, seine Pflicht. Und die Kunst ist das begnadete Feld solcher Übung. „Die Kunst, o Mensch hast du allein," ist wieder ein Ausspruch Schillers. Nimmt nun der Künstler dem Menschen dieses Feld der Übung, beschränkt er es ihm, indem er sich in lästiger Geschäftigkeit

zwischen die Phantasie und das Kunstwerk drängt, so bestreitet er ihm das Recht seiner Menschheit und setzt ihn auf die Rangstufe der Tiere. Es ist die Meinung Schillers: „Es gibt keinen anderen Weg, den sinnlichen Menschen vernünftig zu machen, als daß man denselben zuvor ästhetisch macht."

Im Laokoon Lessings findet sich folgende sinnreiche Belehrung: „Den Schranken der bildenden Kunst zufolge sind ihre Figuren unbeweglich. Das Leben der Bewegung, welche sie zu haben scheinen, ist der Zusatz unserer Einbildung, die Kunst tut nichts, als daß sie unsere Einbildung in Bewegung setzt.

„Zeuxis, erzählt man, malte einen Knaben, welcher Trauben trug, und in diesem war die Kunst der Natur so nahe gekommen, daß die Vögel danach flogen. Aber dieses machte den Zeuxis auf sich selbst unwillig. Ich habe, sagte er, die Trauben besser gemalt als den Knaben, denn hätte ich auch diesen gehörig vollendet, so hätten sich die Vögel vor ihm scheuen müssen. Wie sich doch ein bescheidener Mann oft selbst schikaniert. Ich muß mich des Zeuxis wider den Zeuxis annehmen. Und hättest du, lieber Meister, den Knaben auch noch so vollendet, er würde die Vögel doch nicht abgeschreckt haben, nach seinen Trauben zu fliegen. Tierische Augen sind schwerer zu täuschen als menschliche; sie sehen nichts, als was sie sehen; uns hingegen verführt die Einbildung, daß wir auch das zu sehen glauben, was wir nicht sehen."

Lessing hat damit auf den landläufigen Einwurf geantwortet, daß die modernen Menschen keine Phantasie hätten und daß darum die dramatische Kunst ohne panoramatische Ausstattung in unserer Zeit unmöglich wäre. Ohne Phantasie wäre überhaupt keine Kunst möglich und keine

geistige Entwicklung. Wir hätten ohne Phantasie keine Vernunft, keinen Verstand und keine Sprache. Ohne sie könnten die Menschen nicht miteinander reden, ohne sie wäre keine Vorstellung und Anschauung von Zeit und Raum, ohne Phantasie keine beglückende Erinnerung und keine hoffnungsreiche Zukunft, ja, keine Wissenschaft und Religion. Wir wären unserer höchsten Geistesgüter beraubt.

Diejenigen deutschen Regisseure und Schauspieler, die der malerischen und panoramatischen Inszenierungskunst huldigen, hemmen daher die Entwicklung ihrer eigenen Kunst und sind Schädlinge an der Kunst und an der Menschheit. Dabei stellen sie sich selbst auf ein sehr niedriges Niveau. Sie belustigen sich sehr über Pyramus und Thisbe im Sommernachtstraum und merken es nicht, daß sie sich eigentlich über sich selbst lustig machen. Tun sie denn etwas anderes als diese? Ob es nun „mit Mörtel und Leimen, mit Latern' und Hund und Busch von Dorn“ oder mit den Errungenschaften der modernsten Technik, im alten oder neuen und neuesten Stil der Malerei geschieht — ist es nicht dasselbe? Sind sie denn nicht auch bemüht, alles handgreiflich darzustellen, was nur der tätigen Einbildungskraft des Zuhörers überlassen bleiben sollte? Aber es ist doch ein Unterschied. Jene sind hausbackene Gesellen, sie treiben ein harmloses, lustiges Spiel, richten damit keinen Schaden an. Wenn wir klug sind, lernen wir aus ihrer lustigen Lehre, wie wir es in unserer Kunst nicht machen sollen; denn sie sind eben beschränkte Handwerker. Wir aber sind Künstler und sollten einsichtsvolle Künstler sein, Künstler, die nicht eine falsche und verderbliche Auffassung ihrer Kunst haben, an der sie in verhängnisvollem Irrtum festhalten, sich jeder Belehrung verschließen und sich und ihrer Kunst damit den größten Schaden tun. So betrübend

es auszusprechen ist, der Geist des Squenz herrscht noch vielfach auf dem deutschen Theater. Squenz hat viel zugelernt, seitdem er vor Theseus spielen durfte. Er hat einer irrtümlichen Lehre folgend gelernt, alle möglichen und unmöglichen Hilfsmittel heranzuziehen, um seiner Kunst damit zu dienen, sie zu unterstützen und zu verherrlichen, er hat aber nicht einsehen gelernt, daß er damit seiner Kunst nur Abbruch tut und sie ihrer herrlichsten und schönsten Wirkungen beraubt, er hat nicht einsehen gelernt, daß es besser wäre, sich auf die eigenen Mittel seiner Kunst zu beschränken, und diese in ihrem geistigen Teil zu vertiefen. Und ist die Betrachtung nicht ebenso betrübend, daß diese irregeleitete und verderbliche Kunst die Kunst des Dramas sein soll, die einem großen und tüchtigen Volk, das sich den Sinn für Edles und Hohes bewahrt hat, als Erhebung dienen soll?

XII.

Daß dieses falsche System noch andere empfindliche Übel im Gefolge hat, ist schon besprochen und nur zu leicht zu begreifen. Eine natürliche Folge dieses Systems ist die Sucht der Regisseure und der Schauspieler, nicht nur in der Inszenierung, sondern auch in der Diktion vieles in übertriebener Weise deutlich zu machen, bis zur Lästigkeit zu unterstreichen, die natürliche Entwicklung durch gekünstelte Effekte zu zerstören und auch häufig die figürliche Bildersprache des Dichters durch eine materielle, reale Deutung zu vereiteln. Es ist die Übertreibung in jeglichem Sinne, die diesem System die Wege ebnet. Es ist ein altes Übel des Theaters. Aristoteles spricht auch davon im

Kap. 26, § 1. Wir wollen uns seine Ausführungen noch einmal in Erinnerung bringen. Sie lauten: „Ob nun aber die epische Darstellung höher steht oder die tragische, das ist eine wohlberechtigte Frage. Gewiß nämlich steht die minder plumpe nachahmende Darstellung höher, — unter dieser minder plumpen verstehe ich aber die auf ein gebildeteres Publikum berechnete, — und die, welche alles darzustellen versucht, ist offenbar sehr plump. Denn derartige Darsteller geraten dahin, gerade als wenn das Publikum auch gar nichts verstände, wenn sie selber es auch nicht ausdrücklich hinzutun (nach Vahlen und Bonitz, wenn sie selbst nicht übertreiben, d. h. es ihm recht handgreiflich und übertrieben vor Augen rücken), sich in allen möglichen Bewegungen zu ergehen, wie z. B. schlechte Flötenspieler sich förmlich herumwälzen, wenn sie den ‚Diskuswurf‘ darstellen sollen, und ihren Chorführer am Gewande zerren, wenn sie die ‚Skylla‘ blasen. — § 2. Von der Tragödie nun aber sagt man, gelte ein gleiches, wie die älteren Schauspieler entsprechend von ihren jüngeren Kunstgenossen urteilen, — denn Mynniskos nannte ja den Kallipides, weil dieser ihm zu stark übertrieb einen ‚Affen‘ und ein ähnlicher Ruf ward ja auch dem Pindaros zuteil, — ähnlich also, wie sich die letzteren zu ihnen verhielten, verhalte sich die ganze dramatische Kunst zur epischen. Die letztere sei mithin, so heißt es dann weiter, für ein edleres und feineres Publikum, welches der schauspielerischen Gesten nicht bedürfe, die tragische aber für ein gemeines und ungebildetes. — § 3. Und wenn sie sonach plumper sei, so stehe sie nun eben damit niedriger. Allein es trifft auf der anderen Seite dieser Vorwurf ja gar nicht die Kunst des Dichters, sondern nur die des Vortragenden, des Schauspielers. Denn auch beim episch-rhapsodischen Vortrag kann man ja mit den Bewegungen

des Körpers zu viel tun, wie dies Sosistratos tat, und ebenso beim lyrischen Gesangsvortrage wie Mnasitheos aus Opus. Sodann aber ist doch auch nicht alle und jede derartige Bewegung zu verwerfen — denn sonst müßte ja auch der ganze Tanz verworfen werden — sondern nur die übertriebene schlechter Schauspieler, wie sie eben dem Kallipides vorgeworfen wurde und auch heute noch andern vorgeworfen wird, von denen es heißt, sie verständen nicht, freie und edle Frauen darzustellen. Obendrein aber tut eine Tragödie auch ohne alle mimische Aktion bereits ihren Dienst ebensogut wie ein Epos, denn schon beim bloßen Lesen und Vorlesen wird offenbar, was an ihr ist. Wenn mithin nur die Tragödie sonst höher zu stellen ist, dieser Mangel braucht ihr gar nicht notwendig anzukleben. § 4. Sie ist es aber, denn sie besitzt alles das, was das Epos hat, denn auch das Versmaß des letzteren kann sie mit in Anwendung bringen und außerdem noch als einen nicht gering anzuschlagenden Bestandteil die Musik und das Theatralische, durch welche der Genuß am leibhaftigsten wird, und leibhaftig ferner führt sie uns in höherem Grade alles vor schon beim Lesen, geschweige denn bei der Aufführung. Sie besitzt ferner den Vorzug, daß sie bei geringer Länge den Zweck ihrer Darstellung zu erreichen vermag, denn das Gedrängtere macht einen angenehmeren Eindruck, als das durch eine Masse von Zeit Verdünnte. § 7. Hat nun aber sonach in allen diesen Stücken die Tragödie den Vorzug und ferner auch noch darin, daß sie in höherem Maße das erfüllt, was die eigentliche kunstgemäße Aufgabe beider Dichtarten ist — denn beide sollen eben nicht jede beliebige Art von Genuß bereiten, sondern nur die oben dargelegte, — so ist offenbar, daß sie höher steht, indem sie mehr ihren Zweck erreicht als die epische Dichtung. Es steht also die Tragödie höher in

der Schätzung als das Epos, und nur die Darstellung kann sie herabziehen unter das Epos."

Der Rang, der somit dem Theater in der allgemeinen Schätzung zugewiesen werden soll, liegt in der Hand der Künstler, denn die minder plumpe Darstellung, diejenige, die auf ein gebildeteres Publikum berechnete, steht höher und erhebt auch die Tragödie! Aber die alles darzustellen versucht, die zu viel hinzutut, ist offenbar eine sehr plumpe Darstellung. Derartige Darsteller tun, als ob das Publikum auch gar nichts verstünde, wenn sie es ihm nicht ausdrücklich, handgreiflich und übertrieben vor Augen rücken. Und diese und andere Übertreibungen, namentlich solche in den Bewegungen werden nicht nur dem „Affen" Kallipides, sondern werden auch heute noch anderen Schauspielern vorgeworfen!

Heute noch! Dieses „Heute noch" ist furchtbar, es scheint dem unerbittlichen Gesetze des Ablaufes der Zeit zu trotzen, denn wir können und müssen es wirklich heute noch vielen Schauspielern vorwerfen. Aber von den Übertreibungen der Schauspieler, die als naturgemäße Folge des Ausstattungssystems sich einstellen, ist schon genug die Rede gewesen. Wir wollen einen Augenblick bei den Übertreibungen der modernen Regisseure verweilen. Denn auch diese begehen den störenden und ärgerlichen Unfug in einem bedenklichen Maße, „als ob das Publikum auch gar nichts verstünde, wenn sie es ihm nicht handgreiflich und übertrieben vor Augen rücken". Auch sie zeigen sich vielfach von einer wahren Wut der Unterstreichung, der Verdeutlichung befallen, indem sie geschilderte Vorgänge, die nur erwähnt werden und die sich jeder im Publikum, wenn er nicht schwachsinnig ist, leicht vorstellen kann, wirklich leibhaftig darstellen, oder indem sie die figürliche Bildersprache des Dich-

ters mißverstehen und durch reale Darstellung deutlich machen wollen. Diese letzte Art von Mißverstehen oder Auslegen könnte man wegen ihres oft komischen Übereifers belächeln, wenn sie nicht in die fiktive Welt der Poesie mit plumper Hand eingriffe, den einsichtslosen Zuschauer nicht über die Zwecke des Dramas verwirrte und den Einsichtigen durch ihre Zudringlichkeit störte und ihm den poetischen Genuß beeinträchtigte. Einige Beispiele mögen genügen.

In Wallensteins Tod beginnt die zwölfte Szene des fünften Aktes in folgender Weise:

Zwölfter Auftritt.

Vorige ohne Buttler. Gräfin Terzky tritt auf, bleich entstellt, ihre Sprache ist schwach und langsam, ohne Leidenschaft.

Octavio

(ihr entgegen):

O, Gräfin Terzky, mußt es dahin kommen?
Das sind die Folgen unglückseliger Taten.

Gräfin:

Es sind die Früchte Ihres Tuns. — Der Herzog
Ist tot, mein Mann ist tot. Die Herzogin
Ringt mit dem Tode, meine Nichte ist verschwunden.
Dies Haus des Glanzes und der Herrlichkeit
Steht nun verödet, und durch alle Pforten
Stürzt das erschreckte Hofgesinde fort.
Ich bin die letzte drin, ich schloß es ab
Und liefre hier die Schlüssel aus.

Ist es nun richtig und nötig, um den Sinn dieser Worte zu verdeutlichen, der doch dahin weist, uns klar zu machen, daß sich die Gräfin Terzky trotz der Bedeutung Wallensteins als geistigen Mittelpunkt des Hauses betrachtet, — sie hat uns im ersten Akt von Wallensteins Tod einen Beweis ihres Geistes, ihres Temperamentes und ihres hochfliegenden Ehrgeizes gegeben, — daß sie durch ihren bald eintretenden Tod das Haus als abgeschlossen betrachtet —, auch ist hier das Wort „Haus" in dem Sinn von „Geschlecht" gebraucht, — daß sie, man höre und staune, um dies alles deutlich zu machen, dem Octavio einen Schlüsselbund oder einen großen Hausschlüssel überreicht?

Es ist dies an ganz guten Theatern geschehen und von den betreffenden Regisseuren mit Feuereifer verteidigt worden. Oder könnte man wirklich meinen, daß die Gräfin Terzky, um auf Octavio Piccolomini einen tieferen Eindruck durch die wirkliche Schlüsselübergabe zu machen, in ihrer tiefen Erschütterung über den tragischen Untergang des ganzes Hauses, die im schlechtesten Sinne theatralische Besonnenheit haben sollte, bevor sie das Gift nimmt und zu Octavio eilt, im ganzen Hause herumzulaufen, um sich etwa in der Stube des Pförtners die Schlüssel zu holen? Oder sollte etwa angenommen werden, daß eine vornehme Dame von dem Range der Gräfin Terzky die Hausschlüssel des ganzes Hauses, wie eine Hausmeisterin, in ihrem Schlafgemach hängen hat? Ganz abgesehen davon, daß die Gräflich Terzkysche Familie nach der Dichtung gar nicht in ihrem eigenen Hause wohnt, sondern im Hause des Bürgermeisters Pachhälbel in Eger. Wie kommt die erlauchte Frau Gräfin dazu, fremde Hausschlüssel wegzugeben?

Ein zweites Beispiel aus den Piccolomini. Die Piccolomini beginnen in folgender Weise:

Erster Aufzug.

Ein alter gothischer Saal auf dem Rathause zu Pilsen, mit Fahnen und anderem Kriegsgerät dekoriert.

Erster Auftritt.

(Illo mit Buttler, Isolani.)

Illo:

Spät kommt Ihr — doch Ihr kommt. Der weite Weg
Graf Isolan, entschuldigt Euer Säumen.

Isolani:

Wir kommen auch mit leeren Händen nicht!
Es ward uns angesagt bei Donauwörth,
Ein schwedischer Transport sei unterwegs
Mit Proviant, an die sechshundert Wagen. —
Den griffen die Kroaten mir noch auf;
Wir bringen ihn.

Illo:

Er kommt uns g'rad zupaß,
Die stattliche Versammlung hier zu speisen.

Was geschieht nun? Der übereifrige Regisseur arrangiert, daß, während die drei Generale im Vordergrunde links eine wichtige und inhaltreiche Unterredung führen, ein Trupp Soldaten im Gänsemarsch aus einer Türe im Vordergrunde rechts, den Saal an der rechten Seitenwand entlang durchschreitend, durch eine Türe im Hintergrunde rechts gehen und dabei alle möglichen Dinge tragen aus dem Bestande der Requisitenkammer des Theaters, alte Truhen, Teppiche, Felle, auch einzelne Säcke, in denen jedoch ersichtlich nicht allzuviel enthalten ist und anderes Zeug, um uns den aufgegriffenen Transport von sechshundert Wagen

zu versinnlichen. — Was ist aber ein Transport von sechshundert Wagen im dreißigjährigen Krieg gewesen? Wahrscheinlich bestand er aus Hunderten von Säcken mit Mehl, Broten, einer ansehnlichen Anzahl von Fässern mit Wein, Wagenladungen von Stroh, Heu, Hafer für die Pferde, ganze Herden von Vieh usw. Können wir uns dies nicht ganz leicht vorstellen? Versinnlichen uns die obenbezeichneten durchgetragenen Gegenstände den Transport? Müssen sie aber gerade durch den Saal getragen werden, in dem die Generale eine wichtige Beratung pflegen? Werden sich die Generale eine solche Störung gefallen lassen? Ist es aber nicht auch eine Störung für das Publikum? Lenkt der Durchmarsch der Soldaten mit den allerunpassendsten Gegenständen, mit seiner unausweichlichen Unruhe, seinem Getrampel nicht die Aufmerksamkeit des Publikums von dem viel wichtigeren Dialog ab? Diese Frage ist sehr leicht zu beantworten.

Weil im fünften Auftritt des ersten Aktes des Fiesko der halbbetrunkene Gianettino, in Begleitung von Lomelin, Zibo, Zenturione, Verrina, Sacco, Calcagno, mehreren Damen und Nobili auftretend, ausruft: „Bravo! Bravo! Diese Weine glitschen herrlich, unsere Tänzerinnen springen à merveille, geh einer von euch, streu es in Genua aus, ich sei heitern Humors, man könne sich gütlich tun — bei meiner Geburt! Sie werden den Tag rot im Kalender zeichnen und darüber schreiben: Heute war Prinz Doria lustig" — hat ein anderer Regisseur das Arrangement getroffen, daß sich beim Eintritt Gianettinos ein Vorhang im Hintergrunde teilte, ein Podium sichtbar ward, auf dem das weibliche Corps de ballet im Ballettkostüm einen üblichen Tanz exekutierte. Ich habe es nicht etwa erzählen hören, ich habe es selbst mit eigenen Augen gesehen, es war ein ganz angesehenes Theater,

auf dem dieses gedankenlose Mißverständnis arrangiert werden konnte. — Selbst gesehen habe ich es nicht, aber es ist mir berichtet worden, daß ein Regisseur an einem hervorragenden Theater, im Hamlet, in der zweiten Szene des ersten Aktes, bei der ersten, so überaus eindrucksvollen Begegnung der beiden Freunde Hamlet und Horatio, als die Worte gesprochen werden:

Horatio.

Ich kam zu Eures Vaters Leichenfeier.

Hamlet.

Ich bitte, spotte meiner nicht, mein Schulfreund,
Du kamst gewiß zu meiner Mutter Hochzeit.

Horatio.

Fürwahr, mein Prinz, sie folgte schnell darauf.

Hamlet.

Wirtschaft, Horatio! Wirtschaft! Das Gebackene
Vom Leichenschmaus gab kalte Hochzeitsschüsseln,

einige königliche Diener über die Szene gehen läßt, die silberne Schüsseln mit kaltem Fleisch tragen, um dem Publikum bei der Vorstellung der kalten Hochzeitsschüsseln behilflich zu sein. — Kein Wort über diese mehr als sonderbare Anordnung! Sie bezeichnet eben auch eine ganze Richtung, die von einem großen Teile der Schauspieler, des Publikums, der Kritik sehr geschätzt wird. Muß das ein tüchtiger, einsichtsvoller und eindringender Regisseur sein, dem solche Dinge einfallen! Er ist das Gegenteil. Was ist wichtiger im Hamlet, die Sichtbarmachung der kalten Hochzeitsschüsseln

oder die schauerliche Ankündigung der Tatsache, daß der gemordete König, der Vater des königlichen Prinzen, im Grabe keine Ruhe findet und als Rachegeist umherwandelt, die zwei Zeilen später, also unmittelbar darauf erfolgt und für den gesamten Aufbau der Handlung des Werkes von entscheidender Bedeutung ist? Ist die Ankündigung des königlichen Gespenstes nicht ein Hauptpunkt des Stückes? Wird nicht die Aufmerksamkeit des Hörers abgelenkt und irregeleitet, „wenn zu derselben Zeit ein notwendiger Punkt des Stückes zu erwägen ist"?

Eine nicht minder unnütze und schädliche Regieübertreibung habe ich an einer ganz guten Bühne in Schillers Wilhelm Tell gesehen. In der dritten Szene des vierten Aktes, in der hohlen Gasse bei Küßnacht spricht Tell seinen berühmten Monolog. Ich zitiere von der entscheidenden Stelle an und füge meine Bemerkungen gleich dem Texte bei. Es heißt:

Komm du hervor, du Bringer bittrer Schmerzen,
Mein teures Kleinod jetzt, mein höchster Schatz —
Ein Ziel will ich dir geben, das bis jetzt
Der frommen Bitte undurchdringlich war —
Doch dir soll es nicht widerstehn — Und du,
Vertraute Bogensehne — die so oft
Mir treu gedient hat in der Freude Spielen,
Verlaß mich nicht im fürchterlichen Ernst!
Nur jetzt noch halte fest, du treuer Strang,
Der mir so oft den herben Pfeil beflügelt —
Entränn' er jetzo kraftlos meinen Händen,
Ich habe keinen zweiten zu versenden.

(Wanderer gehen über die Szene.)

Auf dieser Bank von Stein will ich mich setzen,
Dem Wanderer zur kurzen Ruh' bereitet —

Denn hier ist keine Heimat — jeder treibt
Sich an dem andern rasch und fremd vorüber
Und fraget nicht nach seinem Schmerz — hier geht
Der sorgenvolle Kaufmann

(Der Regisseur läßt einen sorgenvollen Kaufmann hinten über die Bühne gehen.)

und der leicht
Geschürzte Pilger

(Der Regisseur läßt einen leicht geschürzten Pilger hinten über die Bühne gehen.)

der andächt'ge Mönch

(Der Regisseur läßt einen andächtigen Mönch hinten über die Bühne gehen.)

Der düstre Räuber

(Der Regisseur läßt einen düsteren Räuber vorübergehen)

und der heitre Spielmann,

(Der Regisseur läßt einen heiteren Spielmann vorübergehen.)

Der Säumer mit dem schwerbeladnen Roß,

(Der Regisseur läßt einen Säumer, allerdings ohne Roß, vorübergehen.)

Der ferne herkommt von der Menschen Ländern,
Denn jede Straße führt ans End' der Welt.
Sie alle ziehen ihres Weges fort
An ihr Geschäft — und meines ist der Mord!

Schiller schreibt nun allerdings vor: „Wanderer ziehen über die Szene". — Aber ich meine, auch dies wäre nicht so durchaus nötig, denn wessen Phantasie sollte nicht imstande sein, sich den oder die Wanderer vorzustellen, die gelegentlich dieselbe Straße ziehen, wenn Tell die Worte spricht:

Auf dieser Bank von Stein will ich mich setzen,
Dem Wanderer zur kurzen Ruh' bereitet?

Aber alle die einzelnen Vorüberziehenden? Spricht Tell

von ihnen, weil er sie wirklich sieht, oder weil er sich ihr Vorüberziehen und Wandern vorstellt? Und kann sich der Zuhörer die einzelnen Vorüberziehenden gar nicht, oder nicht besser vorstellen, wenn er sie von Tell nennen hört? Und lenken diese aufdringlichen Verdeutlichungen nicht die Aufmerksamkeit von der Dichtung ab, die uns zeigen will, wie schwer beladen Tells Seele von seinem Vorsatz ist? Wird die Absicht des Dichters hier nicht durch die Zutaten des Regisseurs geradezu vereitelt?

In der ersten Szene des zweiten Aktes spricht Macbeth folgenden Monolog, nachdem Banquo und Fleance abgegangen sind.

Sag' deiner Herrin, wenn mein Trank bereit,
Soll sie die Glocke ziehn. — Geh du zu Bett. —
(Der Diener geht ab.)
Ist das ein Dolch, was ich vor mir erblicke,
Der Griff mir zugekehrt? Komm, laß dich packen. —
Ich fass' dich nicht, und doch seh' ich dich immer,
Bist du, Unglücksgebild, so fühlbar nicht
Der Hand, gleich wie dem Aug'? Oder bist du nur
Ein Dolch der Einbildung, ein nichtig Blendwerk,
Das aus dem heiß gequälten Hirn erwächst?
Ich seh' dich noch, so greifbar von Gestalt
Wie der, den jetzt ich zücke?
Du gehst mir vor den Weg, den ich will schreiten,
Und ebensolche Waffe wollt' ich brauchen.
Mein Auge wird der Narr der anderen Sinne,
Oder mehr als alle wert. — Ich seh' dich stets,
Und dir an Griff und Klinge Tropfen Bluts,
Was erst nicht war. — Es ist nicht wirklich da;
Es ist die blut'ge Arbeit, die mein Auge
So in die Lehre nimmt. —

Trotzdem nun aus dem Wortlaut und dem Sinn der Dichtung klar hervorgeht, daß dieser Dolch nur ein Dolch der Einbildung, ein Blendwerk ist, das dem heiß gequälten Hirn Macbeths entwächst, hält es ein überdiensteifriger Regisseur für angebracht, einen wirklichen Dolch an einem Faden herabzulassen und ihn vor den Augen Macbeths baumeln zu lassen. Ist das nötig? Ist es richtig? Dieser in der Luft freischwebende Dolch gehört zu den Dingen, die ein einsichtsvoller Regisseur niemals darzustellen versuchen sollte — selbst wenn er vom Dichter vorgeschrieben wäre. Das ist er aber in der Tat nicht. Der baumelnde Dolch stört den Darsteller ebensosehr wie den Zuhörer. Der Schauspieler findet die Akzente für seine Rede besser und eher, wenn ihn nicht ein äußeres Objekt, sondern sein inneres Vorstellen dazu anreizt, wenn er den Dolch nicht wirklich sieht; er fesselt die Aufmerksamkeit, er regt die nachschaffende Phantasie des Zuhörers viel nachhaltiger an, wenn dieser nur der Rede lauscht und den Dolch nicht wirklich sieht; während Aufmerksamkeit und Phantasie, durch rein materielle Erwägungen abgelenkt, sofort ihre Tätigkeit einstellen, wenn der Dolch wirklich gezeigt wird. Dieser wirkliche Dolch ist demnach nach drei Seiten hin unnütz und schädlich. Er ist nicht vom Dichter gewollt, er stört den Künstler wie den Zuhörer. Aber er ist ein Symptom, er ist ein Ausläufer der ganzen Wirklichkeitsrichtung, der Natürlichkeitsforderung, in die wir nach Goethe durch die Verbesserung der Maschinerie, der perspektivistischen Künste usw. hineingewachsen sind. Er ist ein Merkmal der ganzen Richtung, die alles, was der Phantasie des Zuhörers überlassen bleiben sollte, wirklich und leibhaftig darstellen will, so daß wir, um abermals ein Goethesches Wort zu gebrauchen, welches das erste aufhebt, das Element,

in dem wir leben, das Werkzeug, dessen wir uns bedienen, körperlich darstellen, kurz, daß wir das Theater zu einem unendlichen Naturschauplatz malerisch oder plastisch ausweiten wollen. In dieser Entfremdung von der Absicht der dramatischen Bühne, die nur darin besteht, menschliche Handlungen durch Nachahmung leibhaftig zu verkörpern und alles andere der tätigen Einbildungskraft des Zuhörers zu überlassen, wird jeder Akt, jede Szene des dramatischen Werkes mit malerischen oder malerisch-plastischen Dekorationen, Dekorationsteilen, Möbeln, Geräten und auch mit Menschen vollgestopft. Um alles dies wegzuschaffen und für jeden Akt, für jede Szene neu herzuschaffen und aufzustellen, ist der wirkliche, faktische, nicht ideelle, bloß in der dichterischen Komposition als innere Gliederung beruhende, Akt- und Verwandlungseinschnitt, mit jedesmaligem Fallenlassen des Vorhanges notwendig geworden. Um nun auch Zeit für diese Umstellungen des dekorativen Beiwerks zu gewinnen, sieht man es für richtig an, in diese Zwischenakte und Verwandlungen Intermedien, heuzutage wohl nur musikalische, einzuschieben, damit der Zuschauer in der poetischen Stimmung erhalten bleibe. Ich habe nun schon dargelegt, daß diese musikalischen Intermedien, nicht nur nicht von Vorteil für die Erhaltung der poetisch-dramatischen Stimmung des Zuschauers sind, sondern daß die wirklich und faktisch durchgeführte Zerreißung und Spaltung des dramatischen Kunstwerks durch Akte und Verwandlungen auch für die ununterbrochene Durchführung der geschlossenen dichterischen Handlung, für ihre ebenso ununterbrochene fortlaufende Verkörperung durch die schauspielkünstlerische Charakterdarstellung von Nachteil und Schaden sind.

XIII.

Zur ästhetischen und dramaturgischen Begründung der Akteinteilung, wenigstens der fünfteiligen, wird stets die bekannte Stelle aus der Epistel des Horaz an L. Calpurnius Piso und seine Söhne, der sog. Ars poetica zitiert, die in der Verdeutschung von Hermann Fleischer lautet:

„Ein Stück, das fortzuleben und bei Meisterwerken
Zu stehen wünscht, soll weder weiter als
Zum fünften Akt gedehnt, noch kürzer sein."

Aber es dürfte gestattet sein, das Wort „Akt" hier in dem Sinne einer inneren Gliederung zu deuten, nicht eines äußeren Einschnittes, wie es ja auch in der Poetik des Aristoteles einigemal unbestritten in diesem Sinne gebraucht wird. Aber aus einer anderen Stelle der 1. Epistel des 2. Buches, der Epistel an Augustus, geht hervor, daß am römischen Theater in der Tat die prunkhaftesten Zwischenspiele innerhalb der Stücke eingeschoben wurden. Daß aber Horaz weder mit diesen Zwischenspielen, noch mit dem in diesen, wie überhaupt auch mit dem auf dem Theater entfalteten Pomp und Prunk einverstanden war, ja, diesen bitter tadelt, geht aus dem Wortlaut dieser Stelle unzweideutig hervor.

Sie lautet, abermals in der Übersetzung von Hermann Fleischer:

„Noch gibt's ein Ungemach, das auch den kühnsten
Poeten abzuschrecken fähig ist.
Wenn alles gut ging, unverhofft beliebt's
Dem ungelehrtesten Teil, doch leider! immer
Dem größten an der Zahl, und der, wofern
Die Ritter etwa andrer Meinung sind,
Sogleich die harten Fäuste weiset — mitten
Im Stück nach Fechtern oder einem Bärentanz
Zu schreien: denn dergleichen Possen klatscht

Das kleine Volk am liebsten zu. Doch scheint
Auch bei dem Adel schon die Reizbarkeit
Und das Vergnügen aus den Ohren gänzlich
Sich in die Augen hingezogen
Zu haben. Bloßes eitles Schaugepränge
Gilt über alles, und die Szene bleibt
Vier ganze Stunden oft und länger unterbrochen,
Indes das gaffende Parterre mit Zwischenspielen
Belustigt wird. Da jagen Reiterei
Und Fußvolk hitzig mit gezücktem Säbel
Einander durch die Bühne. Folgt darauf,
Gar schön zu sehn! das Schauspiel eines langen
Triumphs: in Fesseln ziehn, die Hände auf dem Rücken
Gedreht, besiegte Krieger daher;
Ein rascher Zug von gallischen Kriegeswagen
Und Kutschen voll gefangner Damen und
Vierrädrige Fuhren rasseln hinterdrein.
Gerätschaft, Schiffe, Statuen, Gefäße
Von Elfenbein, ein ganz erobertes
Korinthos wird im Pomp dahergeschleppt.
Wie würde, wenn er noch auf Erden lebte,
Demokritus der großen Kinder lachen,
Zu sehen, wie ein Zwitter von Kamel
Und Panthertier, ein weißer Elefant
Die aufgesperrten Augen aller auf sich zieht!
Was für ein Schauspiel für den Menschenforscher!
Es würd' ihn mehr als alle Pantomimen
Belustigen, sein lieb Abdera wieder
In Rom zu finden und im armen Dichter
Den guten Tropf zu sehen, der seinem Esel
Zum Zeitvertreib ein Märchen vorerzählte.
Denn welche Stentorhälse könnten das
Getöse überschreien, das in unseren
Theatern widerhallt? Ihr glaubtet den Garganus
Und das Tyrrhenermeer euch um die Ohren sausen
Zu hören, so tumultuarisch geht's
Bei unsern Szenen zu, so teuer wird
Auf Kosten des Gehörs die Augenlust

An einer reichen, prächtigen Garderobe
Und fremdem Putz erkauft. Denn das ist alles,
Was wir vom Schauspiel haben. Ein Akteur tritt auf —
Welch ein Geklatsch von allen Seiten! — Hat
Er was gesprochen? — Nicht ein Wort! — Wem gilt
Der freudige Beifall also? — — ‚Seinem Rock‘. —
Jedoch, damit nicht der Verdacht mich treffe,
Ich such' ein Fach, worin sich andere Lorbeern
Gesammelt, nur deswegen zu verkleinern,
Weil ich mich selbst darin hervorzutun
Verzweifle, — so gesteh' ich gern, daß mir
Auf einem ausgespannten Seil, der gehn
Zu können scheint, der nach Belieben mich
In jede Leidenschaft zu setzen weiß
Und, ohne daß mich seine ganze Sache
Das mind'ste angeht, wechselweis mit Angst
Und falschen Hoffnungen und falschen Schrecken,
Gleich einem Zauberer, das Herz im Leibe
Mir bald erweitert, bald zusammenzieht,
Von Rom auf einmal mich nach Theben oder
Athen versetzt — kurz, in der großen Kunst
Der Täuschung Meister ist, die wahre Tränen
Aus unsern Augen lockt. — Groß ist die Kunst
Und ehrenwert, wenn's gleich an Meistern fehlt."

In bezug nun auf die oben zitierte Vorschrift des Horaz, die Tragödie in fünf Akte einzuteilen und auf das Beispiel des Seneca, der in seinen Tragödien die Einteilung in fünf Akte konsequent durchgeführt hat, sagt Creizenach in seiner bewunderungswürdigen, ebenso stoff- als lehrreichen Geschichte des neueren Dramas, daß die Humanisten die augenfällige Eigentümlichkeit der Einteilung des Dramas in fünf Akte nicht unmittelbar aus den überlieferten Tragödien und Komödien entlehnen konnten, sondern bloß aus gelegentlichen Äußerungen römischer Schriftsteller, vor allem aber eben aus der Stelle der Ars poetica des Horaz, die, wie ver-

mutet wird, nach dem Vorgang alexandrinischer Grammatiker die Fünfzahl der Akte vorschreibt. Darüber schreibt Henri Weil in seinen „Études sur le drame antique“: „man möchte wohl wissen, welcher Poet das erste Beispiel hierzu gegeben hat, denn niemand wird annehmen können, daß Horaz selbst diese Vorschrift erfunden habe. Sollte Ennius oder ein anderer Tragiker aus der Zeit der Republik der Urheber dieser Bestimmung sein?“ Er glaubt es nicht. Es wird ihm schwer, sich die Römer als Vorbilder und Gesetzgeber in literarischen Dingen vorzustellen. Es müßte demnach auf die Griechen selbst zurückgegriffen werden. Sollte sich der Gebrauch, die Anzahl der Chorgesänge auf vier zu bestimmen, nicht in einer Zeit festgesetzt haben, in der dieser ehemalige, wesentliche Bestandteil der griechischen Tragödie nur mehr die Bedeutung eines Behelfes, eines bloßen Zwischenspieles hatte? Solange der Chor eben ein wesentlicher, innerlicher Bestandteil der griechischen Tragödie war und aus dem Stoffe selbst erwuchs, schwankte seine Zahl nach der Natur des Stoffes, aber als er sich aus dem Zusammenhang des Stoffes losriß, als er eben nur mehr ein Luxus, ein Zierstück geworden war, das man nur aus Respekt vor den alten Meistern beibehielt, da konnte man erst dem Gedanken näher treten, seine Zahl zu begrenzen. Er möchte jedoch als Urheber der Fünfteilung nicht auf Agathon zurückgreifen, der in der Poetik des Aristoteles als Erfinder der Zwischenstücke genannt wird, noch auf irgendeinen andern Autor der attischen Periode, aus dem Grunde, weil in der Poetik des Aristoteles dessen keine Erwähnung geschieht.

Nachdem er auf diese Weise die Römer und die Griechen ausgeschaltet hat, bleibt ihm keine Wahl mehr, und es bleiben nur die tragischen Autoren der alexandrinischen Periode

übrig. Es zählte somit die Vorschrift der fünf Akte des Horaz zu denjenigen, die er aus einem Buche eines Schriftstellers aus jener Epoche, aus Neoptolemos von Parium, als Quelle älterer Kommentare geschöpft habe. Wir verdankten demnach irgendeinem Lykrophron das noch jetzt geltende Gesetz, nach welchem auch heute noch Dramen und Tragödien in Versen und in fünf Akten geschrieben werden. Es fährt dann noch Creizenach an der oben angeführten Stelle fort: außerdem könnte man sich auf Donat berufen, der zwar in seiner Abhandlung über die Komödie bloß die naturgemäße Einteilung in Protasis (Einleitung), Epitasis (Verwicklung) und Katastrophe (Auflösung) erwähnt, aber in seiner Inhaltsangabe Terenzischer Komödien, wahrscheinlich auf die Autorität des Horaz gestützt, die Einteilung in fünf Akte regelmäßig durchführt und dabei gelegentlich der Hecyra ausdrücklich von den quinque actibus legitimis spricht, obgleich ihm die Durchführung dieser Einteilung manchmal Schwierigkeiten bereitet. Seneca hat in seinen Tragödien die Einteilung in fünf Akte offenbar mit Bewußtsein durchgeführt; seine sämtlichen Tragödien werden durch vier Chorgesänge in fünf Abschnitte zerlegt, mit Ausnahme des Ödipus, wo sich ein Chorgesang mehr befindet und der unvollständig gebliebenen Thebais.

Stammt die Akteinteilung von Seneca, so muß man sich darüber verwundern, daß eine so wichtige und einschneidende Bestimmung, die auch für uns noch Gültigkeit hat, von einem römischen Dichter herstammt, und zwar von einem Autor, der nicht für die Bühne geschrieben hat. Stammt sie aber, worauf Creizenach und Weil hinweisen, von den alexandrinischen Grammatikern und Tragikern, dann ist es doppelt erstaunlich, daß eine solche für die Technik und die Darstellung des Dramas grundlegende Vorschrift aus einer

Zeit des tiefsten Verfalles der dramatischen Kunst hergeleitet würde; aber es ist auch wieder erklärlich, da jene Periode des Bühnenwesens mit der unsrigen eine große Ähnlichkeit aufweist. Auch in jener Zeit stand das Werk des Dichters und die Kunst des Schauspielers, obwohl die Schauspieler ungeheuer gefeiert und gehätschelt wurden, hinter dem Prunk und dem Pomp der Ausstattung zurück.

J. L. Klein in seiner Geschichte des Dramas gibt davon eine gedrängte Schilderung und weist im einzelnen nach, daß jene Epoche des Theaters an den Hoftheatern in Alexandria und Antiochia, wie auch an den Höfen der armenischen und parthischen Könige an festlichem Pompe, Reichtum, Schaustellungspracht und verschwenderischem Aufwand einzig in der Geschichte des Theaters gewesen sei. Das Repertoire bestand aus den Meisterwerken der altgriechischen Dichtkunst, wie auch aus solchen der alexandrinischen Autoren selbst. Doch seien die dichterischen Werke die Nebensache und ihre Ausstattung die Hauptsache gewesen. Er schließt seine Ausführungen mit den bezeichnenden Worten: „Aber es half alles nichts. Die Seele war entflohen. In Asien, Ägypten, Athen, die Barbaren, Halbbarbaren, Römer, Griechen — sie feierten allerorten das Grabgepränge einer geschmückten, in Gold und Purpur zur Parade ausgestellten Leiche."

Aber unsere nächsten Vorbilder und Muster, und wie ich vermuten darf, nicht bloß für uns, sondern für das gesamte europäische Theater, in bezug auf Bühnenausstattung, Bühnenmaschinerie, Akteinteilung im Sinne der dichterischen Komposition, wie in dem der bühnenmäßigen Aufführung und des wirklichen Einschnittes zum Zwecke der Einschiebung von Intermedien allerlei Art, sind doch die Italiener der Renaissance gewesen. Es finden sich hierfür sowohl bei Creizenach im angegebenen Werke, als auch in

d'Ancona, „Origini del teatro italiano“ reichliche Belege.

Der Rausch der Begeisterung über die Erfindung und Ausbildung der Linearperspektive durch die hervorragendsten Meister der Architektur und der Malerei, wie Brunelleschi, Masaccio, Ghiberti Donatello, Uccello, della Francesca, Mantegna, Alberti, Peruzzi, Lionardo da Vinci, Serlio, Gerolamo Genga, — ja selbst Raffael malte Dekorationen; und es wären noch viele Namen anzuführen aus der zweiten Hälfte des 16. und aus dem 17. Jahrhundert — war ein allgemeiner. Er war auch ein wohlberechtigter, zieht man die herrlichen Kunstwerke an Dekorationen, die gründlichen und epochemachenden kunstwissenschaftlichen Werke in Betracht, die von den eben genannten und von andern Meistern ausgingen. In Verbindung nun mit diesem Rausch des Entzückens, aus dem das Theater eigentlich auch heute noch nicht erwacht ist, hat der ungeheure und hinreißende Aufschwung der bildenden Künste jener Zeit sich auch der dramatischen Literatur und des Theaters bemächtigt und hat beiden die Richtung der dekorativ-perspektivischen, der malerisch-panoramatischen Anschauung aufgedrückt, unter der sie noch heute stehen. Die Höfe und Städte Italiens in Mantua, Florenz, Ferrara, Mailand, Rom, Venedig usw. wetteiferten in der Pracht, im Glanze solcher theatralischen Schaufeste, und die bedeutendsten Maler, die hervorragendsten Architekten, Dekorateure und Theatermaschinisten erschöpften ihre geniale Erfinderkraft in der Herstellung von wahrhaft bezaubernden Dekorationen, von verblüffenden Theatereffekten und scharfsinnig ausgedachten Theatermaschinerien. Es ist die höfische, gelehrte und malerische Richtung des Theaters, welche der volkstümlichen, naiven, dramatischen Richtung der Engländer mit Shakespeare als Gipfel, der Spanier mit Lope

de Vega und Calderon, der Deutschen mit Hans Sachs, welch letztere freilich ohne Entwicklung blieb, gegenübersteht und auch heute noch, zum Schaden der eigentlichen volkstümlichen dramatischen Bühne in der allgemeinen Würdigung und Schätzung den Vorrang behauptet.

Einige Beispiele aus den angegebenen Werken von Creizenach und d'Ancona können uns leicht orientieren. Mit dem höchsten Glanze wurden solche Aufführungen in Mailand ausgestattet, wo der Florentiner Bellincioni sein Formtalent in den Dienst der höfischen Schmeichelei stellte. Im Auftrage Lodovico Moros, des Oheims des jungen Herzogs Gian Galeazzo, dichtete er 1489 ein Festspiel zu Ehren der Isabella von Neapel, die eben gerade die Gattin Gian Galeazzos geworden war, eine Huldigung der sieben Planeten an die junge Fürstin. Den szenischen Apparat hatte Lionardo da Vinci entworfen. Die Darstellung der Planeten befand sich auf einem drehbaren Gerüst, das den Himmel darstellte. Es muß also ein ähnlicher Eindruck gewesen sein, als wenn ein gleichzeitiges Werk der Renaissancekunst, das Himmelsgewölbe in den Appartamenti Borgia im Vatikan lebendig geworden wäre. Ein anderes, ein mythologisches Drama ist die Comedia „Danae“ von Baldassare Taccone, aufgeführt 1496 zu Ehren des Herzogs Lodovico Moro. Zu Beginn teilt der König Acrisio seinen Baronen den Entschluß mit, Danae in einen Turm einzusperren. Sodann zeigt sich Danae wehklagend auf den Zinnen des Turms, der Himmel öffnet sich mit einer Unzahl von Lampen wie mit Sternen besät, man erblickt Jupiter und die anderen Götter. Merkur wird als Liebesbote zu Danae herabgeschickt; das erstemal bestellt er seinen Auftrag zwischen Himmel und Erde schwebend, das zweitemal senkt er sich ganz hernieder und überreicht Danae ein Sonett Jupiters — alles

vergeblich, so daß sich Jupiter, in einen goldenen Regen verwandelt, herabläßt. Nach einer Pause stellt sich heraus, daß Danae schwanger ist, der Vater will sie ins Meer werfen lassen, aber Jupiter verwandelt sie in einen Stern, den man unter Musikbegleitung zum Himmel emporsteigen sieht. Dann wird auch dargestellt, wie Nymphen auf die Jagd ziehen und den neuen Stern bewundern, wie Hebe als Göttin der Unsterblichkeit herabsteigt und den Acrisio verjüngt, dessen Bart plötzlich abfällt, und wie zum Schluß Apollo mit seiner Lyra erscheint und eine Lobrede auf Lodovico Moro hält. Wenn der Dichter in der Widmung des Textes an eine Dame bemerkt, daß bei solchen Sachen das Auge ein besserer Richter sei, als das Ohr, so ist er gewiß im Rechte.

Am Hofe des Herzogs Ercole I. von Ferrara wurden zuerst Plautinische und Terenzische Stücke in italienischer Sprache aufgeführt, aber immer war der glänzende dekorative Teil das Wesentliche. Die „Menächmen" und der „Amphitrio" wurden dann auch bei der Ankunft von Ercoles Schwiegertochter Anna Sforza im Karneval 1491 dargestellt und außerdem zum erstenmal ein Lustspiel des Terenz, die Andria. Bei dieser Gelegenheit erfahren wir auch näheres über die glänzende Ausstattung, vor allem über die Intermedien, die in den Zwischenakten vorgeführt wurden und in der weiteren Entwicklung des italienischen Dramas eine große Rolle spielen. Bei diesen Intermedien wurde von jetzt an in noch höherem Grade, als dies bei den allegorischen höfischen Festspielen der Fall war, die Kunst der Dekorateure und Maschinenmeister, der Erfindungsreichtum in glänzenden und phantastischen Kostümen und kunstreich verschlungenen Tänzen entfaltet, auch Musik und Gesang wurden herangezogen, während das gesprochene Wort fast

gänzlich zurücktrat. Im Karneval 1499 wurden in Ferrara zwei weitere Komödien des Plautus, „Trinummus“ und „Poenulus“ in der Übersetzung Guarinos aufgeführt und außerdem der „Eunuchus“ des Terenz. Über diese Aufführungen sind eingehende Berichte erhalten, die Pencaro seiner Herrin Isabella Gonzaga nach Mantua sandte. Er verweilt ausschließlich bei dem Drum und Dran, bei dem prächtig geschmückten amphitheatralisch aufsteigenden Zuschauerraum und vor allem bei den Intermedien, die er ausführlich schildert. Besonders erregte es die Bewunderung Pencaros, daß bei allen drei Aufführungen samt Intermedien keine von den vielen prächtigen neuen Kleidungen zweimal gebraucht wurde. Die Zuschauer konnten sich persönlich davon überzeugen, denn vor Beginn der ersten Aufführung erschienen die Darsteller der drei Stücke in einem glänzenden Aufzug. Es waren 144 für die Intermedien und 133 für die Komödien, es müssen also damals schon, wie dies für spätere italienische Aufführungen ausdrücklich bezeugt ist, die Hauptdarsteller stets mit einem glänzenden Gefolge auf der Bühne erschienen sein.

Im Karneval des Jahres 1519 fanden die „Suppositi“ des Ariost in Rom eine glänzende Aufführung. Für diese hatte Raffael die Dekorationen gemalt. Aber schon aus dem Jahre 1508 hören wir von einer künstlerischen Ausstattung im größeren Stile bei der Aufführung der ersten Komödie des Ariost. Der Berichterstatter Prosperi hebt nicht nur die Komödie, sondern noch mehr die Dekoration als etwas Außergewöhnliches hervor, sie habe „una contracta et prospetiva di una terra con case, chiese, campanili et zardini“ vorgestellt, also die perspektivisch angeordnete Ansicht einer Gegend mit Häusern, Kirchen, Glockentürmen und Gärten, ein Werk des Malers Pellegrino

da Udine, sehr sinnreich und mannigfaltig, so daß man sich gar nicht habe daran satt sehen können. Mit ähnlicher Begeisterung äußert sich Castiglione über die Dekoration zur ersten Aufführung der „Calandria“ in Urbino 1513; er schildert ausführlich, mit welcher täuschenden Wahrheit die nachgeahmten Prachtbauten mit scheinbarem Schmuck von Marmor, Alabaster und kostbaren Steinen in der perspektivischen Anordnung hervorgetreten wären. In den folgenden Jahren mehren sich dann die Schilderungen solcher Dekorationen. Eine der kostbarsten scheint diejenige gewesen zu sein, die für die Aufführung einer Komödie in Mailand während der Anwesenheit des späteren Königs Philipp II. im Dezember 1548 und Januar 1549 hergerichtet wurde. Sie stellte Venedig dar, an den Kirchen und Tempeln befanden sich Schlaguhren, am Himmel zeigte sich erst die Sonne, dann Sterne, auch Wolkenzüge, die Personen kamen in Gondeln auf die Bühne.

Die trefflichsten Künstler des Zeitalters hielten sich nicht für zu gering, dergleichen zu entwerfen, so z. B. in Urbino Girolamo Genga, in Mantua Giulio Romano, in Florenz Aristotile da Sangallo, in Rom Peruzzi und, wie schon erwähnt, bei der Aufführung der „Suppositi“ 1519 auch Raffael. Es reizte sie offenbar, die architektonischen Bilder zu verkörpern, die ihrer Phantasie vorschwebten, unbeengt durch den Kostenpunkt oder sonstige Rücksichten, die der Ausführung in dauerhaftem Material hätten im Weg stehen können. Die Ausführung eines solchen perspektivischen Bildes in großem Maßstab mußte ihnen als eine interessantere Aufgabe erscheinen, als wenn sie z. B. auf dem Hintergrunde ihrer Gemälde ihren architektonischen Phantasien freien Lauf ließen.

Aber ebenso wurde auch der Glanz der tragischen Bühne

durch prächtige Kostüme und imposante Statistenmassen unterstützt. Daß die Darsteller durch reiche und auffallende Kleidung die Aufmerksamkeit auf sich lenken sollten, schreibt Giraldi Cinthio in seinem theoretischen Werke ausdrücklich vor und de Sommi meint, daß dies in der Tragödie noch wichtiger sei als in der Komödie. Fürstliche Personen erschienen mit einem prächtig gekleideten Gefolge von stummen Personen. So hatte bei der Vicentiner Ödipus-Aufführung von 1585 der König 28, Jokaste 25, Kreon 6 Begleiter, im ganzen erschienen 108 Personen auf der Bühne. Am meisten Anlaß zur Befriedigung der Schaulust boten jedoch die Intermedien, die jedenfalls schon frühzeitig in die Tragödie eingeführt wurden. Diese Intermedien, die in den Zwischenakten aufgeführt wurden, hingen entweder mit dem Inhalt der Tragödie zusammen, oder sie lösten sich von diesem los und hatten nur unter sich einen Zusammenhang. Ein Autor jener Zeit hält es für genügend, wenn die Intermedien nur unter sich und nicht auch mit der Tragödie zusammenhängen; er preist enthusiastisch die dargestellten Intermedien von den vier Elementen, bei denen in der Tat die Ausstattungs- und Maschinenkunst die höchsten Triumphe feierte und die reizvollsten Gruppen aus der Erde emporstiegen oder aus Wolken und Regenbogen hervortraten. Solche Intermedien sind nach seiner Meinung besser als diejenigen, über deren Bedeutung man sich den Kopf zerbrechen muß, auch soll die Augenlust nicht durch gesprochene oder gesungene Worte abgelenkt werden. Aber wohl war Musik eine willkommene Begleiterin. Und neben dem Gesicht und Gehör sollte auch der Geruchssinn angenehm beschäftigt werden. Ingegneri empfiehlt — allerdings bei Aufführungen jeder Art — die Anzündung von kostbarem Räucherwerk,

Der Gebrauch der Intermedien blieb indessen schon damals nicht auf Italien beschränkt. Creizenach schreibt darüber: „Besonders merkwürdig ist es, daß die englischen Dichter von den Italienern den Gebrauch übernehmen, bei Aufführungen von Dramen des klassischen Stils, wenigstens in den Pausen der unbefriedigten Schaulust Genüge zu tun; ebenso wie dies in Italien geschah, wurden zwischen den Akten allegorische Pantomimen mit Musikbegleitung vorgeführt, die sich auf die Haupthandlung bezogen. Der Gebrauch solcher stummen Szenen (dumb shows) hat sich auf der englischen Bühne eingebürgert, sie kamen auch in volkstümlichen romantischen Stücken zur Verwendung."

Diese wenigen Beispiele aus dem außerordentlichen Werke Creizenachs mögen genügen, um darzutun, daß das italienische Drama der Renaissance ganz andere künstlerische Zwecke verfolgte, als sie dem Drama und der dramatischen Poesie im allgemeinen, nicht bloß der dramatischen Kunst Shakespeares und seiner Nacheiferer, innewohnt. Das italienische Drama der Renaissance war an sich gewiß eine glanzvolle und großartige Äußerung und Betätigung menschlichen Kunstgeistes, aber seine Stärke lag nicht auf poetischem Gebiete, sie war in der Hauptsache eine sinnengefällige und sinnenfesselnde Ausstellung von prachtvollen Bildwerken in Verbindung mit mechanischen und maschinellen Techniken und Erfindungen, zu der die Poesie, die Musik, der Gesang, der Tanz als Unterstützung zugelassen wurden. Es war mehr ein Theater des geistreichen, heiteren Sinnengenusses, mehr des sinnlichen Beschauens, als der geistigen Anschauung und der inneren Vorstellung wie das Theater Shakespeares es war. Das Theater der Italiener aus jener Epoche, das auch unser Theater noch völlig beherrscht und das wir immer noch mehr ausbilden, ist das zur möglichsten Voll-

kommenheit gediehene und entwickelte System der künstlerischen Darstellung der äußeren Erscheinung des Menschen und der Welt, wie es unbestritten einen mächtigen Reiz auf den Geist und die Schaulust des Menschen ausüben kann, doch nur eine geringere Wirkung auf das Gemüt und die Phantasie hat, da es hauptsächlich der Schilderung von schon gewordenen, ruhenden, festen Beschaffenheiten, Zuständen, seltener der Darstellung von Stimmungen und am seltensten von Handlungen, gewidmet war. Kurz, das Theater der Maler, der Dekorateure und der Maschinisten, nicht das der Dramatiker. Ein solches Theater des Äußerlichen, der äußeren Erscheinung bringt auch nur die nach außen sichtbar werdenden End- und Ausgangspunkte einer Stimmung oder Handlung zutage, bewegt sich nur an deren äußerer Oberfläche, stellt, wie schon gesagt, nur das Gewordene und nicht das Werdende dar, dringt nicht in die Tiefe der menschlichen Seele, um dort die verborgenen und verschlungenen Triebe und Leidenschaften des Menschen, seine innerste Gesinnung, sein Wollen, seine Charakterbetätigung zu belauschen und sie ans Licht zu bringen, von ihrem ersten Beginn und Entstehen, in ihrem lebendigen Werden bis zur Verdichtung, zur Handlung. Und zwar sie so ans Licht zu bringen, daß sie in ihrer gesamten Entwicklung auf unsere Anschauung, auf unser Gemüt, auf unsere nachschaffende Phantasie wirken, um alle diese geistigen Kräfte, diese edelsten Vorrechte unserer menschlichen Gattung, in uns zur inneren Ausdeutung und beharrlichen Mitwirkung und Mittätigkeit an dem poetischen Werke anzuregen und den rechten und einzigen dramatischen Genuß zu bereiten. Dies ist das Theater des Dramatikers und nicht des Malers. Dies Theater macht auch jeden Zuhörer, je nach dem Grade seiner geistigen Fähigkeiten, zum Mit-

schaffer, Mitdichter und Mitnachdenker, es entwickelt seinen Verstand und seine Vernunft, weil es seine seelischen und geistigen Kräfte zur Betätigung nötigt. Dies Theater ist die zur möglichsten Vollkommenheit entwickelte und gediehene Darstellung der inneren Vorgänge in der menschlichen Seele, die mittels ihrer sinnlichen und leibhaftigen, sichtbaren und hörbaren Verkörperung durch die Darsteller, auch die innere übersinnliche Vorstellung der äußeren Erscheinungsformen, das ist der Welt, zur Bedingung hat; denn die Verfahrungsart des dramatischen Dichters ist eine symbolisierende.

Der Beruf der dramatischen Poesie ist eben, eine Begebenheit oder ein Ereignis durch eine fest verbundene und innerlich geschlossene Handlung zu vergegenwärtigen und nicht durch Vorführung oder Ausstellung von Werken der Malerei oder Plastik oder von wirklichen oder nachgemachten Gegenständen der Natur, mögen sie in ihrer Art noch so reizvoll sein und auf ihre Weise eine künstlerische Wirkung hervorbringen können; aber dramatisch sind sie nicht und darum verbannt sie auch Aristoteles aus der Verfahrungsart des besseren Dichters. Da aber, um den Zweck und die Absicht des Dramas zu vervollständigen, diese nachgeahmte Handlung durch Schauspieler leibhaftig verkörpert werden muß, und diese Verkörperung der lebendige Mensch allein hervorbringen kann, so müssen eben Malerei, Plastik und Maschinen auf ein bescheidenes Maß reduziert werden, während wirkliche Gegenstände aus der Natur, wirkliche Mauern und Häuser, wirkliche Bäume, lebende Tiere usw. völlig von der dramatischen Bühne auszuschließen sind; denn dramatische Darstellungsmittel sind sie nicht, können sie nicht sein.

In von Friesens Shakespeare-Studien finde ich fol-

gende Ausführung über den gleichen Gegenstand: „Wohl hat Aristoteles die dramatische Kunst auch als eine nachahmende bezeichnet, aber es ist doch damit nicht eine sklavische Nachahmung des Materiell-Wahren bedingt. Vielmehr handelt es sich um die Nachahmung des Natürlich-Wahren in dem Sinne und der Bedeutung, wie es überhaupt nur der Kunst und der Poesie darstellbar ist. Auch Aristoteles macht schon darauf aufmerksam, daß der von beiden erwartete Eindruck und Genuß nicht in der Forderung der vor unseren Blicken stattfindenden Wiederherstellung des Gegenstandes in allen Bedingungen seines materiellen Daseins, sondern in dem Verlangen nach einer poetisch-künstlerischen Versinnlichung desselben besteht. Damit ist das Bedürfnis nach der Anschauung eines reproduzierten Bildes, und folglich einer Versinnlichung auf symbolischem Wege ausgesprochen. Indem also jeder Künstler, und vor allem der dramatische Dichter, nur auf diesem Wege auf unsere Imagination und durch diese auf unser Gemüt einwirken kann, so ist er auch umgekehrt zu der Erwartung berechtigt, daß ihm der Beschauer oder Leser mit seinem geistigen Vermögen entgegenkomme. Und in dieser Erwartung ist er nicht befugt allein, sondern zugleich verpflichtet, die Imagination des andern Teiles, durch eine sklavische Naturnachahmung nicht zu beschränken, sondern sie zur Ergänzung des Symbolisch-Reproduzierten so weit zu fesseln und hinzureißen, daß sich in ihr die Naturwahrheit des dargestellten Gegenstandes unwillkürlich wiederherstellt. Da überhaupt bei allen Werken der Kunst und Poesie die Aufgabe in der durch die sinnliche Erscheinung zu bewirkenden Anschauung des Übersinnlichen liegt, so ist bei dem Drama, und vorzugsweise der Tragödie, deshalb ein anderer Weg doppelt undenkbar, weil es hier noch wesentlicher als irgendwo

darauf ankommt, den Zusammenhang des Realen mit dem Idealen, des Sinnlichen mit dem Übersinnlichen, oder aber des Endlichen mit dem Unendlichen der geistigen Beschauung zuzuführen."

Die Bühnenkunst der Italiener der Renaissance war gewiß eine Sehenswürdigkeit; die blühende Phantasie, das großartige Können der bedeutendsten Meister der Malerei und der Architektur machten sie dazu; die Volkskunst des gesprochenen Dramas der Engländer und der Spanier war eine Hörenswürdigkeit; die poetisch-dramatische Kraft ihrer Dichter und ihr sprachlicher Ausdruck machte sie dazu, — und das deutsche dramatische Theater sollte es auch sein. Wohl bereitet die zum höchsten Gipfel ihrer Kunst entwickelte Malerei der menschlichen Seele erlesene Genüsse durch das Auge, aber bleibt die menschliche Stimme, die Sprache, hinter dieser Wirkung zurück? und ist der Eindruck, den sie vollbringt, nicht noch viel machtvoller und nachhaltiger? Gibt es für den Menschen ein schöneres Instrument als die Stimme des Menschen? Was widersteht der Einheit wie sie sich in der überzeugenden Kraft des Gedankens, der überwältigenden Macht des Gefühls und dem bezaubernden Klang der Stimme in der menschlichen Sprache zur poetischen Handlung sammelt? Bereitet die beseelte menschliche Stimme im gesprochenen Drama der menschlichen Seele nicht auch Entzückungen höchster Art durch das Ohr? Laube hatte Recht zu sagen: „Die Menschen wissen nicht, was sie tun, welchen Schaden sie der dramatischen Kunst, der Schauspielkunst, dem Schauspieler und dem Zuhörer stiften, wenn sie den Eindruck seiner Worte, seiner Sprache durch die Malerei vermalen, durch die Dekoration verstellen, durch die Musik übertönen, durch die Maschinen ablenken." Es ist ein Vergehen gegen die Majestät und Herrlichkeit der Sprache,

gegen die bezwingende Schönheit der menschlichen Stimme, gegen die geflügelte Macht des Wortes, das die Fähigkeit hat, den feinsten und flüchtigsten Gedanken und die innigste und lebendigste Wärme des Gefühls zu einer einzigen Einheit des Ausdrucks von einer alles andere überwältigenden Kraft zu verbinden. — Gewiß, das gesprochene Drama ist eine Hörenswürdigkeit und sollte es bleiben und niemals in eine Sehenswürdigkeit verwandelt werden. Ein wichtiger Grund mehr, warum das Drama in der Darstellung eine Hörenswürdigkeit bleiben und sich nicht halb oder ganz in eine Sehenswürdigkeit verwandeln soll, warum die durch den Schauspieler leibhaftig und lebendig gewordene dramatische Dichtkunst auf der dramatischen Bühne mehr eine Kunst des Gehörs als des Gesichtes ist, besteht darin, daß der darstellende Künstler seine eigene hörbar gewordene künstlerische Darbietung selbst hören, prüfen und beurteilen kann; daß er in diesem, für ihn wichtigsten Punkte seiner Kunstausübung sein eigener Kritiker und Richter sein kann, ja sein muß, will er sich durch strenge Selbstbeobachtung auf den Gipfelpunkt seiner Kunst emporheben; er wird nicht nur von anderen gehört, er kann sich selbst hören; er kann sich prüfen und richten durch sein eigenes Gehör; aber die Augen, die ihn sehen können, die das Sichtbare an seiner künstlerischen Leistung wahrnehmen und beurteilen können, stecken im Kopfe eines anderen Menschen. In bezug auf das Sichtbare seiner Kunstleistung muß er sich dem Urteile anderer unterwerfen. Wohl kann er sich vor dem Spiegel kleiden und das Äußere seiner Erscheinung nach den Erfordernissen des darzustellenden Charakters herstellen, aber während seines ganzen, verlaufenden Spieles kann er sich selbst nicht sehen und sich sein Urteil über sich selbst nicht bilden. Darin muß er sich auf andere verlassen, wohl aber

kann er sich selber hören. In dem wichtigsten Teile seiner Kunst vermag er aus seinem eigenen geistigen Vermögen bis ins Unerschöpfliche zu gestalten, was ihm seine Phantasie eingibt; er kann diese Phantasiegebilde nach seinem eigenem Verstande, nach seiner eigenen Vernunft regeln. Denn er kann sich selbst vernehmen, er kann sich selbst verstehen, aber sich selber sehen kann er nicht. Auch aus dieser Tatsache ist zu erkennen, daß die Kunst des Schauspielers eine Kunst der Sprache, des Vernehmens, des Hörens ist und nicht eine Kunst des Sehens, der Zeichen, Linien und Farben anderer Künste, denn nur auf der Grundlage des eigenen Hörens kann der darstellende Künstler überhaupt sich entwickeln.

Aber der darstellende Künstler ist darum doppelt glücklich zu preisen, denn er spricht nicht nur aus, was zeitgenössische, lebende Dichter und Denker an tiefen Gedanken und an innigen oder erhabenen Empfindungen ihrem Zeitalter und ihren Volksgenossen zu sagen haben, er spricht auch aus, was sich seit Jahrhunderten und Jahrtausenden aus dem Geiste und in dem Geiste der ganzen Menschheit durch Schrift und Sprache an tiefen und bedeutenden Aussprüchen großer und größter Geister lebendig erhalten hat. Er ist ein glücklicher Erbe, er schöpft aus dem unerschöpflichen Sammelbecken des Geistes der ganzen Menschheit und gibt es durch seine Sprache dem menschlichen Geiste wieder als edelste Nahrung zum Zwecke unbegrenzter Fortbildung und Vertiefung. Es muß den Künstlern klar werden, von welcher Bedeutung die Sprache, das Wort im gesprochenen Drama, abgesehen von seiner ästhetischen Wirkung, für die geistige Entwicklung und Fortbildung des Menschen überhaupt ist, welche bedeutungsvolle Verbindung besteht zwischen Fühlen, Sprechen und Hören und Denken und

Verstehen, welche geistig bildende Macht ihrem hohen Berufe, der Kunst des Geistes und der Sprache, der dramatischen Kunst innewohnt, und daß sie diese Kunst hauptsächlich auf den Zuhörer zu bewirken haben und nicht auf den Zuschauer.

Es sei mir gestattet, einige sehr belehrende Sätze aus M. Lazarus „Das Leben der Seele" hierher zu setzen, um die hohe Bedeutung der Sprache für die Entwicklung des menschlichen Geistes, wenn auch nur in kurzen Zügen, zu beleuchten. Lazarus sagt, jeder neugeborene Mensch muß, gerade so wie der Urmensch, zu denken anfangen; durch die Sprache kommt ihm zweierlei entgegen, um ihn unter günstigen Bedingungen in der winzigen Reihe von Jahren eines Menschenalters auf die Höhe einer Entwicklung zu stellen, welche Jahrtausende alt ist. Einmal ist es die unendliche Summe vorgedachter Gedanken, der unsäglich reiche Schatz von geistigem Gehalt, welcher durch die Sprache festgehalten ist und durch die Sprache dem neuen Menschen als Erbe der ganzen Vergangenheit mitgeteilt werden kann. Die Erzeugnisse der plastischen Künste und aller Werktätigkeiten, welche ohne die begleitende Sprache ohnehin nur stumme Zeugen von dem vergangenen Leben wären, bilden einen verhältnismäßig höchst geringen Teil der Überlieferung von der einstigen Gedankenbewegung; nur Schrift und Sprache sind die überlebenden Träger des historisch erwachsenen Geistes der Nationen; nur in ihnen und durch sie kann er bei allen folgenden Geschlechtern eine stets gesicherte Auferstehung und Wiederbelebung feiern.

Wir wollen uns von allen phantastisch hypothetischen Fragen fernhalten, wieviel der Mensch von seinem Wirken — wenn er auch ohne Sprache Werke schaffen könnte — auf rein plastischem Wege der Nachwelt hätte überliefern können.

Jetzt, da tatsächlich der redende Mensch höhere Lebensformen erreicht und dauernde Werke aus der Tiefe und Fülle des sprachgebildeten Denkens in zwiefacher Form, in Sprache und gestalteten Außendingen auf die Zukunft vererbt, geschieht das Wesentlichste der Überlieferung dennoch durch die Sprache.

Von allem Innerlichsten, vom Zeitenlauf und Abständen, von verschwindenden Vorgängen und seelischen Ereignissen, von Meinungen, Gedanken, Ansichten und Gemütsbewegungen, von Motiven und Zwecken, von Gesetzen, Institutionen u. dgl. gibt nur die sprachlich geformte und befestigte Überlieferung eine genaue Kunde.

Bei aller vererbten und durch Vererbung gesteigerten Veredlung der sinnlichen und seelischen Organe bleiben doch die beiden einfachen Tatsachen bestehen, einmal, daß kein Neugeborener mit irgendeinem Gedankeninhalt auf die Welt kommt; sodann, daß alle individuelle Ausbildung des Geistes von der Empfängnis ausgebreiteten Gedankeninhalts abhängig ist.

Diese Form und Methode des Denkens, welche in der Sprache enthalten ist, ist das Produkt der langen Entwicklung vom Urmenschen bis zum historischen Menschen; sie schließt eine Veredelung, Idealisierung und Abkürzung des Prozesses der Gedankenbildung ein, deren Größe und Wert nach der Dauer und Arbeit jener Entwicklung zu ermessen ist. Was sind alle Logarithmentafeln, alle Methoden der Zusammenziehung des Denkprozesses, alle Kunstgriffe, was alle Apparate und Vorkehrungen zur Schärfung der Sinne gegen die Sprache? Durch sie allein wird der Mensch fähig gemacht, die aufgehäuften Begriffsschätze seiner Vorfahren in sich aufzunehmen und aus sich selbst zu bereichern; dies zu tun wäre er nicht imstande, er könnte die Gedanken,

welche selbst das Erzeugnis sprachgebildeter Geistesentfaltung sind, nicht denken, d. h. er wäre geistig dazu nicht vorgebildet, wenn er nicht seine eigenen Gedanken, wie sie in dem erwachenden Geiste entspringen, in der Form der Sprache gedacht hätte; denn diese schließt eine Art und Weise des Gedankens ein, durch welche allein eine schnelle und klare Aneignung und Nachbildung desselben möglich wird. —

Es ist demnach wohl mit Recht, angesichts des hohen und bedeutsamen Geistesinhaltes, der durch die Sprache seinen vernehmlichen Ausdruck findet, von den darstellenden Künstlern zu verlangen, daß sie das Wort, den Ton, die Sprache und die Gebärde, kurz, das hauptsächlichste Werkzeug ihres Berufes durch ein unablässiges Studium der größtmöglichen geistigen und technischen Vollkommenheit und Vollendung zuführen; daß sie lernen deutlich, schön, charakteristisch und natürlich zu sprechen; daß sie in den Stand gesetzt werden, die Schätze unverkümmert und unverhüllt zu heben, die in den großen und erhabenen Dichterwerken enthalten und verborgen liegen, und daß sie erkennen, daß die Hauptarbeit und das Hauptwerk ihrer Kunst in Sprechen und Hören liegt, und daß sie sich nicht abirren lassen von diesem hohen Ziele durch die Versuchungen und Verlockungen anderer Sinne und anderer Künste, die sich auf diesen anderen Sinnen oder anderen Reizungen gründen.

XIV.

Es ist nun gewiß ersichtlich geworden, daß dem Drama mit der starken Betonung des malerisch-dekorativen Teiles und der sklavisch-naturgetreuen Nachbildung des äußeren Schauplatzes nicht nur kein Dienst geleistet wird, sondern

daß seine innere und geistige Wirkung, in der vornehmlich seine künstlerische Absicht liegt, geschädigt, ja aufgehoben wird. Ferner ist es klar geworden, daß das italienische Drama der Renaissance, das uns heute noch als Muster dient, und das Drama Shakespeares, — wenn wir das Theater der Italiener aus jener Epoche überhaupt noch als dramatisches Theater betrachten können, — daß diese beiden Richtungen des Theaters, die äußersten Ausläufer, die entgegengesetzten Pole, die markantesten Gegensätze auf einem und demselben Felde sind. Doch sind es nicht Pole, die sich anziehen, sondern Gegensätze, die sich abstoßen und niemals zu vereinigen sind.

Und doch ist man, seit Shakespeare im deutschen Repertoire Aufnahme gefunden hat, und in neuester Zeit mehr als je, vergeblich bemüht, Shakespeare, den man mit Recht als dramatischen Dichter eine Offenbarung des schöpferischen Weltgeistes nennt, dadurch erst zu einem vollkommenen Dichter zu stempeln, daß man ihn zu einem Theaterdichter im Sinne der malerischen Bühne machen, daß man die äußersten Gegensätze gewaltsam vereinigen will, die doch in ihrer bis an die äußerste Grenze gebrachten Entwicklung unvereinbar sind wie Wasser und Feuer. Man sieht, daß man den dramatischen Dichter durch eine übertriebene Ausstattung um seine schönsten Wirkungen bringt; daß man dem darstellenden Künstler eine unwirksame und untergeordnete Stellung anweist, da ihm im dramatischen Theater neben dem Dichter die erste gebührt; man merkt, man sieht ein, oder man muß merken, man muß einsehen, daß man sich selbst als Zuhörer um den besten und erhebendsten Teil des dramatischen Genusses bringt, und doch entschließt man sich nicht zu einer entscheidenden Reform der dramatischen Bühne.

Wer kann das verstehen?

Daß man solche Reform nicht von der großen Menge erwarten darf, die eine schier unersättliche Schaulust, ja Schaugier mit dramatischem Genusse verwechselt, das weiß ich und verstehe ich wohl; aber daß einsichtsvolle Künstler, Kunstleiter, Kunstfreunde nur das unverständige und gedankenlose Urteil der großen Menge als oberstes Gesetz und alleinige Richtschnur in Angelegenheiten des Theaters, eines so überaus wichtigen Faktors der nationalen, geistigen Kultur anerkennen und sich diesem blindlings unterwerfen, daß man sich durch ästhetische Irrlehren mit dieser Richtung abzufinden quält, daß man einsieht, wie man dem Drama Gewalt antut, indem man es übermäßig malerisch und panoramatisch ausstattet und daß man es doch unabläßig wieder tut und immer wieder das Vergebliche dieser Bemühung wahrnehmen muß, — das ist viel schwerer zu verstehen. Es ist vielleicht zu erklären aus der Gleichgültigkeit und wohl auch Geringschätzung, zum mindesten aus der geringen Wertung, in die das gesprochene Drama durch die Übermacht der Musik und des musikalischen Dramas, durch das Aufgeben höherer Gesichtspunkte bei der Wahl der aufzuführenden Werke, durch die Vernachlässigung des Hauptteils der Aufgabe, des poetisch-dramatischen und des schauspiel-künstlerischen Teiles, bei den edler und feiner empfindenden Kunstfreunden der Nation geraten ist; und endlich auch dadurch, daß man gezwungen ist, dem gesprochenen Drama aus geschäftlichen Rücksichten den Anteil der großen Menge zu sichern, deren unersättlicher Schaulust man es völlig überliefert hat. Aber ist dies noch ein kunstgemäßer Standpunkt? Möchte man nicht vielmehr mit dem Dichter ausrufen:

„O sprich mir nicht von jener bunten Menge,
Bei deren Anblick uns der Geist entflieht.“

Aber damit nicht genug. Es ist eine Frage, die noch zu lösen ist: Ist die übermäßige Ausstattung oder die Akteinteilung und die Einführung der Intermedien, der Zwischenaktspiele und der Zwischenaktmusik älter? Hat man die faktische und wirkliche Spaltung der Dramen durch Akte oder gar Verwandlungen eingeführt, weil man die Bühne mit Dekorationen, Geräten und Menschen vollgestopft und gepfropft hat und weil man Zeit und Gelegenheit brauchte, diese fortzubringen und neue herzuschaffen, kurz, eine neue Szenerie, ein neues Panorama aufzustellen? Oder hat man diese theatralisch so hochgepriesenen Verrichtungen vorgenommen, weil man Zwischenakte eingeführt hatte? Doch wie es auch historisch gewesen sein mag, diese beiden für das Drama so schädlichen Maßnahmen stehen offenbar in einer verhängnisvollen Wechselwirkung. Und der Hauptvorhang muß schon in Aktion getreten sein, und zwar an einer unrichtigen Stelle, um die Vorbereitungen für diese ästhetischen Untaten den Blicken der Zuschauer zu entziehen. In Gustav Freytags Technik des Dramas finden wir folgende Betrachtung: „Mit dem Vorhange aber kam auch das Bestreben, die Umgebung der auftretenden Personen nicht nur anzudeuten, sondern in anspruchsvoller Ausführung durch Malerei und Gerät darzustellen. Dadurch wurde die Wirkung des Spiels wesentlich gefärbt, nur zuweilen unterstützt. Auch dadurch wurden die einzelnen Teile der Handlung mehr voneinander getrennt, als es noch zu Shakespeares Zeit der Fall war. Denn durch den Wechsel der oft glänzenden Dekorationen werden nicht nur die Akte, auch kleinere Teile der Handlung, zu besonderen Bildern, welche sich in Farbe und Stimmung voneinander abheben. Jeder solche Wechsel zerstreut, jeder macht eine neue Spannung und Steigerung nötig."

Aber wie es auch sein mag, nach den Mitteilungen, die wir aus Creizenachs, Henri Weils und J. L. Kleins schon angegebenen Werken entnehmen, stammen, wie schon erwähnt, die übermäßige, prunkhafte Bühnenausstattung und die Akteinteilung entweder von den Römern oder von alexandrinischen Autoren und Grammatikern aus der Diadochenzeit, somit aus einer Epoche des tiefsten Verfalls der dramatischen Kunst. Ist man nun nicht ganz berechtigt, sich zu verwundern, daß zwei Merkmale oder Bestimmungen, die das Drama so schwer schädigen, die aus Epochen stammen — man kann das italienische Drama der Renaissance ruhig mit in die Betrachtung ziehen —, in welchen das Drama von ganz anderen Gesichtspunkten aus als den dramatischen gepflegt wurde, daß diese Bestimmungen jetzt noch, nach Jahrhunderten, nachdem uns die Erkenntnis des Dramatischen, von der Antike ganz abgesehen, zum mindesten durch die Vertrautheit mit Shakespeare klar geworden sein muß, ihre ungebrochene Herrschaft über das deutsche Theater, ja über das europäische Theater behaupten? Sollte die poetisch-dramatische und philosophisch-ästhetische Potenz der Autoren, von welchen diese Bestimmungen herkommen, und über die uns von berufenen Männern genügende Aufklärung zuteil geworden ist, uns nicht hinsichtlich des künstlerischen Wertes derselben bedenklich machen und uns zu einer gründlichen Revision dieser Bestimmungen im Interesse unserer eigenen vaterländischen dramatischen Kunst drängen? Man sollte es meinen und hoffen dürfen.

Nach meinem Ermessen ist die faktisch durchgeführte Spaltung der Handlung durch Akte und Verwandlungen der erste verhängnisvolle Schritt auf der abschüssigen Bahn, die dramatische Bühne zu verlassen und sie in eine malerische zu verwandeln, um alles das, was sich der Zuhörer durch

seine in Tätigkeit gesetzte Phantasie innerlich vorstellen soll, sichtbar und wirklich, wenn möglich, in sklavisch getreuer Naturnachahmung vor Augen zu stellen. Es genügt nicht, daß der Genießende in nachschaffender und mitarbeitender Gestaltung der Handlung ihre innere Gliederung sich selbst vorstelle und zur Erhöhung seines künstlerischen Genusses und Vergnügens ihrer gewahr werde — nein, er muß förmlich mit der Nase darauf gestoßen werden durch eine Spaltung, eine Zerreißung, durch den Vorhang, damit er merke, daß hier eine organische Gliederung, dort eine innerliche Verkettung oder eine kausale Verknüpfung stattfindet. Damit hört natürlich der geistige Prozeß bei ihm auf und auch der künstlerische Genuß.

Es muß ein sehr schlecht komponiertes, verworrenes Stück sein, dessen innere Gliederung bei einer ununterbrochenen Aufführung dem aufmerksamen Beobachter nicht klar würde, und es muß ein sehr unaufmerksamer oder geistig nicht allzu hoch einzuschätzender Zuhörer sein, der einem richtig komponierten Werke gegenüber den ideellen Zusammenhang der inneren Gliederung, nicht auch ohne wirklich durchgeführte Spaltung der Handlung in Akte oder Verwandlungen und mit jedesmaligem Fallen des Vorhangs aufzufassen imstande sein sollte. Und einem solchen zuliebe soll man doch nicht den dramatischen Kunstgenuß des geistig Höherstehenden stören und die Einheit des Kunstwerks opfern. Denn, um mit Gustav Freytag zu sprechen, der letzte Grund jener großen und besonderen Wirkung des Dramas liegt nicht in der passiven Bedürftigkeit des Menschen, sondern in seinem ewigen Drange, zu schaffen und zu bilden. Der dramatische Dichter zwingt den Hörer zum Nachschaffen. Die ganze Welt von Charakteren, von Leid und Schicksal muß der Hörende in sich selbst lebendig machen; während er in

höchster Spannung aufnimmt, ist er zugleich in stärkster und schnellster Produktion. Eine ähnliche Wärme und beglückende Heiterkeit, wie sie der Dichter im Schaffen empfand, erfüllt auch den nachschaffenden Hörer: daher der Schmerz mit Wohlgefühl, daher die Erhebung, die den Schluß des Werkes überdauert.

Und nicht nur zur Nachschaffung und Auffassung des ganzen Handlungskomplexes des Dramas ist die mittätige Phantasie des Zuhörers nötig, auch die poetisch wirksame Erfassung der einzelnen Charaktere des Dramas ist von einer solchen geistigen Mitarbeit des Zuhörers abhängig. Das Charakterisieren des Dichters beruht auf der alten Eigenschaft des Menschen, jedes Lebendige als geschlossene Persönlichkeit zu empfinden, in welcher eine Seele, gleich der des Beobachters als Grundlage vorausgesetzt, und darüber das Besondere, Individuelle der fremden Existenz als interessant zu genießen. In diesem Drange bildet der Mensch, lange bevor ihm sein poetisches Schaffen zu einer gelehrten Kunst wird, alles, was ihn umgibt, in Persönlichkeiten um, denen er mit geschäftiger Phantasie eine Fülle des eigenen menschlichen Wesens verleiht. Auch im Verkehr mit Menschen, alltäglich, bei jeder ersten Bekanntschaft mit einem Fremden, formen wir aus den wenigen Lebensäußerungen, die uns von ihm zugehen, aus einzelnen Worten, dem Ton seiner Stimme, dem Ausdruck seines Gesichtes augenblicklich das Bild einer geschlossenen Persönlichkeit, zunächst dadurch, daß wir die unvollständigen Eindrücke blitzschnell aus dem Vorrat der Phantasie nach Analogie von früher Beobachtetem ergänzen. Spätere Beobachtungen derselben Person mögen das Bild, das uns in die Seele gefallen ist, umformen, reicher und tiefer ausbilden, aber schon bei dem ersten Eindruck, wie gering auch die Zahl der charakteristischen Züge sei, em-

pfinden wir diese als ein konsequentes, geschlossenes Ganze, worin wir das Eigentümliche auf der Grundlage des gemeinsamen Menschlichen erkennen. Dieses Individualisieren ist allen Menschen, allen Zeiten gemein, es wirkt in jedem von uns mit der Notwendigkeit und Schnelle einer ureigenen Kraft, es ist jedem eine stärkere oder schwächere Fähigkeit, jedem ein reizvolles Bedürfnis. Auf dieser Tatsache beruht die Wirkung des dramatischen Charakterisierens. Die erfindende Kraft des Dichters bringt den kunstvollen Schein eines reichen, individuellen Lebens hervor, weil er einige — verhältnismäßig wenige — Lebensäußerungen einer Person so zusammenstellt, daß die von ihm als Einheit empfundene Person auch dem Schauspieler und dem Publikum als ein lebendes Wesen verständlich wird. Selbst bei den Hauptpersonen eines Dramas ist die Zahl ihrer Lebensäußerungen, die der Dichter in der Beschränkung von Zeit und Raum zu geben vermag, ist die Summe der charakterisierenden Züge doch nur gering; vollends bei den Nebenfiguren müssen vielleicht zwei, drei Züge, wenige Worte, den Schein eines selbständigen, höchst eigentümlichen Lebens hervorbringen. Wie ist das möglich? Deshalb, weil der Dichter das Geheimnis versteht, durch seine Arbeit den nachschaffenden Sinn der Hörer anzuregen. Denn auch das Verstehen und Genießen eines Charakters wird nur dadurch erreicht, daß die Selbsttätigkeit des empfangenden Publikums dem Schaffenden hilfreich und kräftig entgegenkommt. Also was Dichter und Schauspieler in der Tat geben, sind an sich einzelne Striche, aber durch sie vermag ein scheinbar reich ausgestaltetes Bild, in welchem wir eine Fülle von charakteristischem Leben empfinden, herauszuwachsen, weil Dichter und Schauspieler die erregte Phantasie des Hörers zwingen, selbsttätig, selbstschöpferisch mitzuarbeiten.

Wenn aber diese, durch den Dichter und Schauspieler in Tätigkeit gesetzte Phantasie des Hörers zum Nutzen des dramatischen Genusses und zum lebendigen Erfassen von Charakteren und Handlung ihre Arbeit fruchtbringend verrichten soll, dann darf sie eben nicht durch Akte und Verwandlungen, Zwischenakts- und Verwandlungsmusik, Zwischenakts- und Verwandlungsvorhang fortwährend gestört, nicht durch malerische und panoramatische Zerstreuungen abgelenkt und verwirrt werden. Geschieht dies aber dennoch, so kommt eben jene selbsttätige und selbstschöpferische Phantasietätigkeit des Zuhörers nicht zustande und der dramatische Genuß fällt weg.

Einige historische Angaben, die sich auf die von Horaz festgesetzte Anzahl der Akte beziehen und die ich aus Julius Petersens sehr instruktivem Buch „Schiller und die Bühne" entnehme, sind namentlich in bezug auf Schillers Stellung zur Akteinteilung und zur Aktzahl von großem Interesse. Als Schiller zuerst an die Einführung des Chores dachte, wollte er auf die Akteinteilung verzichten und fragte Goethe, woher denn diese Einrichtung überhaupt stamme, und zwar in seinem Briefe vom 8. Dezember 1793. Die Regel geht auf die Ars poetica zurück. Wieland aber sah darin nur einen Scherz des Horaz, daß er die Regel, „die der elendeste Stümper so gut beobachten kann, als ein ‚Aischylos', als eine Sache von der ersten Wichtigkeit behandelt". Vorher hatte schon Joh. El. Schlegel über das Rezept des Abbé von Aubignac, der den Akt schlechthin als cinquième partie du poème dramatique definiert, gespottet: „Die allerleichteste Art, ein Stück von gegebener Größe in fünf Aufzüge zu teilen ist, wie man eine Linie in fünf Teile schneidet." Der Poet nimmt sich vor, eine gewisse Anzahl Verse zu machen, und wenn er den fünften Teil davon fertig hat,

nennt er es Aufzug. Ähnlich hatte in der Tat Gottscheds ernstgemeinte Regel gelautet. In Frankreich nennt erst Mercier das Gesetz lächerlich, das jedes Theaterstück in fünf Akte zwingen will; seine eigene Produktion weist drei-, vier- und fünfaktige Dramen auf. Nur Philipp II. hat 52 Szenen und keine Akteinteilung. Dieses Stück ist aber nicht, wie man annehmen sollte, für die Bühne unmöglich; die vier Schauplatzangaben beginnen jedesmal: „le théâtre représente . . .“ Das Ganze besteht aus sechs Szenenkomplexen auf gleichem Schauplatz, die Mercier vielleicht nur deshalb nicht Akte zu nennen wagte, weil er nicht über die Fünfzahl hinausgehen wollte. Einen Szenenwechsel innerhalb des Aktes gestattet er ja nicht. Aber „auf dem deutschen Theater geht alles an“, heißt es in dem sechsaktigen Triumph der Empfindsamkeit, und Merciers Übersetzer, Wagner, streckte als doktrinärer Revolutionär seine eigenen Stücke in ein sechsaktiges Schema.

In die gleiche Lage kamen die Shakespearebearbeiter, aber gezwungenerweise. Wenn Schroeders zweite Hamletbearbeitung und Dalbergs Julius Cäsar sechsaktig erschienen, so war daran keine Verschiebung des Aufbaues schuld, sondern ein bühnentechnischer Grund: Verwandlungen, die nicht auf offener Szene zu bewerkstelligen waren. Da der Vorhang innerhalb eines Aktes nicht herunterging, war das Publikum gewöhnt, an seinem Fallen die Zahl der Aufzüge nachzurechnen. Solange der Vorhang auch zwischen den Akten nicht fiel, war die Angabe der Aktzahl auf dem Theaterzettel überhaupt nicht notwendig; in der Tat scheint sie erst später aufgekommen zu sein; Friedrich Ludwig Schmidt nennt 1750 als das Jahr.

Aus der Identität von Akt (Abhandlung, Handlung) und Aufzug entwickelte sich nur eine vorübergehende Be-

deutungsverschiedenheit; während Aufzug die Bezeichnung für die äußerlich sichtbaren Einschnitte wurde, bedeutete Akt nach wie vor die innere Gliederung. Gemmingen konnte so weit gehen, das eine dem andern unterzuordnen; sein „Deutscher Hausvater“ ist in der ersten Ausgabe in fünf Akte eingeteilt, von denen die ersten beiden nur aus je zwei Szenen bestehen. Zwischen diesen Szenen durfte der Vorhang nicht fallen. Die dritte Ausgabe setzt dagegen statt „Szene“, „Aufzug“ ein, und stolz auf diese Neuerung, hält sich nun der Dichter für berechtigt, den Vorhang neunmal fallen zu lassen. Dasselbe Verfahren beobachtete die Mannheimer Bühne bei der Aufführung der Räuber. Der Vorhang fiel zweimal zwischen den Szenen, „und so entstanden sieben Aufzüge“, berichtet Schiller selbst; das Mannheimer Bühnenmanuskript spricht von sieben Handlungen, der Schwansche Druck des Trauerspiels dagegen behält die fünf Aufzüge bei.

Der gleiche Gegensatz zwischen Dichtung und Theaterbearbeitung begegnet uns bei zwei späteren Stücken Schillers. Die Hamburger Bühnenbearbeitung des Don Carlos nennt der Dichter in einem Brief an Schröder siebenaktig. Merkwürdigerweise plante Schiller damals eine Buchausgabe in neun Akten; das von Möller herausgegebene Hamburger Manuskript hat zwar nur fünf Akte, aber trotzdem lassen sich die beiden Einschnitte erkennen, die ein Fallen des Vorhanges bedingen: IV. 4. beginnt mit einer Situation (König, vor ihm die Infantin); in V. 7. Posas Leichnam auf der Bühne; beide Male also kann sich der Dekorationswechsel nicht ohne weiteres auf offener Bühne vollziehen. An der sechsaktigen Zusammenziehung des „Wallenstein“ für das Mannheimer Theater war Schiller unbeteiligt; dagegen ging nach seiner Einrichtung die „Jungfrau von Orleans“ sechsaktig über die Bühne.

Nach Freytags Technik des Dramas sollte sich jeder Stoff unter den Händen des Dichters von selbst in fünf Teile zerlegen. Anatomie der Tragödie ist das Wort, das Henke ungefähr zur gleichen Zeit schuf. Für Schiller, aus dem dieser Satz zum guten Teil abstrahiert ist, mag er meistens zutreffen; es ist keine Tüftelei, wenn man aus dem Zweitagewerk Wallenstein noch die fünf Akte der ersten Konzeption ersehen will. Auch in den zwei Stücken, die nach antikem Muster die Akteinteilung überhaupt verschmähen, finden sich solche Spuren. Eine der ersten Aufzeichnungen zu den Maltesern spricht von dem Chor zwischen dem vierten und fünften Akt, und auch die „Braut von Messina" gliedert sich durch Verwandlung der Dekoration in fünf Teile. Auf dem Theater wurden aber ihrer Kürze halber der zweite und dritte Abschnitt vereinigt; in Weimar wurde das Stück als „Trauerspiel mit drey Pausen" aufgeführt, und das Hamburger Theatermanuskript brachte die Einteilung in vier Akte auf.

Als Bühnenpraktiker also legt Schiller auf die Aktzahl keinen Wert; ihm gilt ein ähnliches Zweckmäßigkeitsprinzip, wie es Gottsched und später Sulzer ausgesprochen hatten: Eine ohne Unterbrechung fortlaufende Handlung würde die Zuschauer ermüden; für den inneren Aufbau dagegen ist ihm die von Gottsched gedankenlos nachgesprochene Regel des Horaz wesentlich: **Neve minor quinto neu sit productior actu fabula.**

Diesen Mitteilungen aus Petersens sehr lehrreichem Buche habe ich die Bemerkung anzuknüpfen, daß sich also für unsern größten Dramatiker der Neuzeit, für Schiller, die Vorschrift des Horaz in bezug auf die Fünfzahl der Akte, zum mindesten für die Aufführung der Werke, nicht als unumstößlich erwiesen hat. Wir haben eben von einer Einteilung

der Stücke in drei, vier, fünf, sechs, sieben und neun Akte gelesen. Es erhöht sich somit die Wahrscheinlichkeit für die Richtigkeit der Ansicht, daß die Vorschrift des Horaz sich auf eine innere fünfteilige Gliederung der einheitlichen Handlung bezieht. Diese läßt sich sehr wohl verbinden mit der Bestimmung des Aristoteles, daß eine einheitliche, in sich geschlossene Handlung Anfang, Mitte und Ende, oder Protasis (Einleitung), Epitasis (Verwicklung) und Katastrophe (Auflösung) mit einem Zwischenglied in der aufsteigenden und einem solchen in der abfallenden Handlung haben müsse. Hierbei ergeben sich auf natürliche Weise die fünf Teile des Horaz als innere Gliederung, wie auch Gustav Freytag in seiner Technik die Teile in fünf zusammenfaßt und sie Einleitung, Steigerung, Höhepunkt, Fall oder Umkehr und Katastrophe benennt. Aber auch hierbei wird ein unverbrüchliches Gesetz, welchen Umfang und welche Ausdehnung jeder dieser einzelnen Teile der Handlung, sowie ihre zusammengesetzte Einheit als Ganzes haben müsse, aus dem inneren Wesen des Dramas schwer abzuleiten sein. Daher wird wohl die Bestimmung des Aristoteles ihre Geltung auch für uns behalten müssen, wenn sie auch nur aus äußerer Erfahrung gewonnen ist, daß auch die ausgedehntere und reicher gegliederte Handlung, die ihm als die schönere gilt, nur so weit ausgedehnt werden darf, als sie ihre Wohlbehaltbarkeit und Wohlübersichtlichkeit nicht darüber einbüßt. August Wilhelm von Schlegel gibt in seinen Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur den aristotelischen Forderungen folgende Deutung: „Die Handlung müsse eine Ausdehnung haben, jedoch so, daß sie für das Gedächtnis leicht faßlich bleibe. Die Bestimmung der Länge nach den Bedürfnissen der Aufführung gehöre nicht der Kunst an. In bezug auf das Wesen der Sache aber sei der Umfang der

Dichtung um so schöner, je mehr er sich, unbeschadet der Faßlichkeit, erweitere.“ Noch eine Bemerkung Schlegels über diesen Punkt ist interessant. Er sagt, de la Motte, ein französischer Schriftsteller, der gegen die sämtlichen Einheiten geschrieben, will an die Stelle der Einheit der Handlung die Benennung „Einheit des Interesses“ gesetzt wissen. Schlegel fügt hinzu, falls man das Wort nicht auf die Teilnahme an den Schicksalen einer einzigen Person beschränkt, sondern wenn Interesse überhaupt die Richtung des Gemüts beim Anblick einer Begebenheit bedeuten soll, so möchte er diese Erklärung als die befriedigendste und der Wahrheit am nächsten kommende finden.

Aber wird nun eine Handlung wohlbehaltbarer und wohlübersichtlicher, für das Gedächtnis faßlicher, bleibt die Einheit des Interesses an der Handlung gewahrt, wenn diese Handlung auch äußerlich zum Zwecke der Aufführung in fünf Teile gespalten wird? Oder gar in sechs, sieben, neun und noch mehr? Das habe ich weder aus Horaz, noch aus Aristoteles, noch aus neueren Schriften herausgelesen; darum glaube ich es nicht. Die einzelnen Teile eines dramatischen Kunstwerks müssen eben nicht bloß mit dem Auge und dem Ohre, kurz, mit den Sinnen erfaßt werden, sondern mit dem Verstande und der Phantasie. Denn sie dienen dem höheren und wichtigeren Zweck, einen Gesamteindruck auf unsere Phantasie und unser Gemüt zu machen, um in der höheren, geistigen Sphäre unserer erkennenden Anschauung eine Einheit des Interesses und der Handlung zu schaffen und festzuhalten. Und dieses Erfassen und Festhalten der Einheit des Interesses oder der Handlung wird gestört und gehemmt durch die äußerliche Spaltung durch Zwischenakte und durch Zwischenaktsmusiken und Unterhaltungen.

Auf eine Bemerkung aus Petersens schon erwähntem Buche, daß Schiller als Bühnenpraktiker auf die Aktzahl keinen Wert legte und daß ihn, ähnlich wie es vorher schon Gottsched und Sulzer ausgesprochen hatten, hierbei nur das Zweckmäßigkeitsprinzip leitete, indem eine ohne Unterbrechung fortlaufende Handlung das Publikum ermüden würde, muß ich noch kurz eingehen. Als aufmerksamer Beobachter des Publikums habe ich in den Jahren 1889 bis 1905, während der 364 Aufführungen, die zumeist unter meiner Leitung und Regie auf der Münchener Shakespearebühne stattfanden, die gegenteilige Erfahrung gemacht. Wir haben bei den Aufführungen auf der Shakespearebühne gewöhnlich nur einen größeren äußeren Einschnitt, eine Ruhepause von fünf bis zehn Minuten für das Publikum gemacht, und zwar zumeist nach dem erreichten Höhepunkt der Handlung, wo er sich am schicklichsten anbringen ließ, also zwischen dem schon erreichten Höhepunkt und dem beginnenden Abfall oder der einsetzenden Umkehr der Handlung. Die übrigen Akteinteilungen wurden nur durch ein Fallenlassen des Vorhangs an den bezeichneten Aktschlüssen markiert, indem der Vorhang sich nach einer halben Minute, längstens nach einer Minute, wieder hob. Dieses Zugeständnis wurde dem Publikum gemacht, um eine tiefeingewurzelte traditionelle Gewohnheit zu schonen, und um der Shakespearebühne nicht noch mehr Gegner zu schaffen, als sie ohnehin bei den Darstellern und beim Publikum und bei einem Teil der Presse schon hatte. Nach meiner Überzeugung wäre dieses Zugeständnis ebensowenig nötig gewesen, wie dasjenige des Laubvorhangs bei Szenen, die im Freien spielen. Dieser Laubvorhang bedeutete für mich eine Durchlöcherung des Prinzips der Shakespearebühne, ebenso wie das Fallenlassen der Prospekte vor der Mittelbühne, und war mir als nichts

anderes erschienen als ein Wiederbeginn der Tändelei mit der Ausstattung. Ich habe nur ein Stück Shakespeares, „Die Comödie der Irrungen", völlig ohne alle Zwischenakte aufführen können. Das Publikum hat jedesmal die Vorgänge dieser Komödie, in ihrem gänzlich ununterbrochenen Verlaufe, mit dem gespanntesten Interesse und der aufmerksamsten Teilnahme verfolgt, ohne jedwede Ermüdung, im Gegenteil, mit dem sichtlichsten Behagen und Vergnügen und am Schluß immer mit dem wärmsten und lautesten Beifall belohnt. Freilich ist die Komödie der Irrungen ein Lustspiel, und die ganze Aufführung dauerte kaum 1¾ Stunden. Aber auch im Hinblick auf die Darstellung eines ernsten Werkes, einer Tragödie, ist die aufmerksame, ununterbrochene Anhörung und geistige Aufnahme der zwei Hälften eines solchen Werkes, das drei oder im äußersten Falle 3¼ bis 3½ Stunden im ganzen in Anspruch nimmt, sich demnach in zwei Hälften von 1½ und 1¾ Stunden teilt, keine Zumutung an das Publikum, die es nicht ohne Ermüdung zu leisten imstande wäre. Das deutsche Publikum hat sich bei Aufführungen der Wagnerschen Werke längst an solche Anstrengungen gewöhnt, wenn es Anstrengungen sind, und was Wagner und neuesten Komponisten wie Klose und Richard Strauß recht ist, sollte Shakespeare und unseren Klassikern billig sein. So dauert, um nur einige Beispiele anzuführen, Wagners Fliegender Holländer, der in Bayreuth und in München nunmehr ohne Unterbrechung durch Zwischenakte gegeben wird, von 7 Uhr bis 9²⁵, Rheingold von 7 bis 9³⁰, der letzte Akt der Meistersinger allein 2 Stunden, der erste Akt der Götterdämmerung ebenfalls 2 Stunden, F. Kloses Ilsebill, ohne Unterbrechung von 7 Uhr bis 9⁴⁰, Salome von Richard Strauß von 7³⁵ bis 9¹⁰; dabei will ich gar nicht untersuchen, welche

Art der Anstrengung für den Zuhörer und Zuschauer größer ist; ob es die im lediglich gesprochenen oder im musikalischen Drama ist, und welche der beiden hier in Frage kommenden künstlerischen Darbietungen an die Nervenkraft des Genießenden stärkere Anforderungen stellt.

Ich habe mir im Verlaufe dieser Ausführungen schon zu bemerken erlaubt und muß es in Betracht der Wichtigkeit der Sache nochmals wiederholen: Dasjenige, was im gesprochenen Drama für den Zuhörer und den Zuschauer anstrengend, ermüdend und abspannend ist, ist nicht das Werk des Dichters und die Kunst des Schauspielers, namentlich wenn die letztere, im Einzel- wie im Gesamtspiel, auf der Höhe des dichterischen Werkes und ihrer eigenen Aufgabe steht und durchaus verständlich, klar und zutreffend, ja geistreich und fesselnd für das Gemüt und die Phantasie des Genießenden bleibt, sondern die Ablenkung ist es, die Zerstreuung, die Unterbrechung des Interesses durch das Übermaß des äußerlich Aufgebotenen an Dekorationen, Geräten, Maschinen, Beleuchtungen, Massen, Komparsen, buntem und grellem Aufwand aller Art, die Unverständlichkeit der Darsteller und demzufolge auch der Handlung; das allgemeine Massenaufgebot allzustarker Eindrücke für das Auge und das Ohr, die den inneren Prozeß der geistigen Anschauung und Erfassung der kausalen Verbindung der Charaktere und der Handlung hemmen und stören, trotzdem sich der Hörer stets von neuem und immer wieder vergeblich darum bemüht.

So verwandeln sich gerade diejenigen Anstalten, die dazu bestimmt sind, die Ermüdung und die Abspannung des Hörers aufzuhalten, in ihr Gegenteil und verursachen Ermüdung und Abspannung. Die theatralische Täuschung ist eben, wie jede poetische, eine wache Träumerei, der sich der

Genießenwollende freiwillig und bewußt hingibt; oder auch, sie ist ein offener und ehrlicher Tausch; wir tauschen für die veränderlichen und wandelbaren Objekte der Natur die Symbole ihrer unveränderlichen, unwandelbaren Ideen und Ewigkeitswerte ein und nähern uns durch die Anschauung der Objekte der Kunst ihrer Erkenntnis, je nach dem Grade unseres geistigen Vermögens, und um diesen ehrlichen und offenen Tausch in der dramatischen Kunst in aufrichtiger Weise zu vollbringen, genügen Dichter und Schauspieler, wenn sie auf der Höhe ihrer Aufgabe stehen und fähig sind, die Gemüter der Zuhörer während der kurzen Zeit des Genusses durch ihre Kunst willenlos zu machen, sie, wie schon gesagt, in ihre innere geistige Tiefe zu führen und außer sich zu setzen verstehen; aber die ausgeklügelten und berechneten Wirklichkeitsnachahmungen, die auf das äußerste getriebenen Forderungen der buchstäblichen, sinnlichen Täuschungen, wie sie heute mehr als je betrieben werden und als einzige richtige Form des Theaters gelten, verhindern dies, sie zerstören jede poetische, somit auch die poetisch-dramatische Auffassung und Anschauung.

Daß die Zwischenakte, namentlich die über Gebühr in die Länge gezogenen, und das sind sie beinahe alle, von Dichtern und Theaterdirektoren als schwere Übelstände empfunden werden, bezeugen Briefe Schillers und Ifflands, die ich gleichfalls Petersens schon erwähntem Buche verdanke. So schreibt Iffland in der Vorrede zum Verbrechen aus Ehrsucht: „So oft man, um dem Ameublement, so wie ich es angab, treu zu bleiben, nötig hätte, dasselbe bei Verwandlung des Theaters abtragen zu lassen: so bitte ich, zur Vermeidung dieses großen Übelstandes, es nach Gefallen zu verändern. Die Zwischenakte müssen sehr kurz und vom Dekorateur und Schauspieler nicht in die Länge

gezogen werden.“ Dieselbe Sorge sprach Schiller in einem Brief an Iffland aus für die Aufführung der Maria Stuart: „Noch bitte ich zu verhindern, daß das Stück durch große Zwischenakte nicht verlängert werde . . . wenn sich Elisabeth zwischen dem zweiten und dem dritten Akt ganz umkleiden wollte, so würde das Stück um zwanzig Minuten unnötig verlängert. Mein Wunsch ist, daß sie bloß Mantel und Kopfputz ändere.“

XV.

Nun hat man, um die schädlichen Zwischenakte zu verkürzen, in den letzten Jahren die Drehbühne erfunden. Sie ist eine Variation einer römischen Bühneneinrichtung. Auch Lionardo da Vinci hat sich, wie wir gesehen haben, der Drehscheibe bedient, um theatralische Effekte zu bewerkstelligen. Wenn nun, wie Aristophanes in den Fröschen den Aischylos sagen läßt, der Dichter der Lehrer der Erwachsenen ist, so kann man wohl die Poesie, besonders die dramatische, als die Schule der Erwachsenen bezeichnen. Dann aber ist die Drehbühne ein großes, kostspieliges und verderbliches Spielzeug für die Erwachsenen oder für die großen Kinder. Für die dramatische Kunst ist sie wertlos und schädigend, und jeder Groschen, der für sie verausgabt wird, ist nutzlos vergeudet. Das für die Drehbühne verausgabte Geld ist in dem Sinne verwendet, um auch jenen Teil der poetisch-dramatischen Anschauung, der geistig ist, der dem anschauenden Geiste zufallen muß, wenn die von der dramatischen Kunst beabsichtigte Wirkung eintreten soll — er ist wichtig und unerläßlich — zu verdrängen und auch diesen in einen sinnlichen zu verwandeln, oder ihn auf die malerische Anschauung zu basieren; um eben aus dem poetisch-drama-

tischen Kunstwerk ein malerisches, ein panoramatisches zu machen; um das Ohr, das Medium des Vernehmens der Sprache, das wohl mit Recht der Sinn der Vernunft, der Erinnerung, der inneren Anschauung, der zeitlichen inneren Form unseres Anschauungsvermögens genannt wird, und darum das hauptsächlichste Organ für die Perzeption des gesprochenen Dramas ist, indem es uns das vorher Gehörte, mit dem, was wir hören und mit dem, was wir hören werden, zu einer Einheit verbindet, d. h. in Wahrheit in uns er — „innert“, durch das Auge zu ersetzen, durch das Auge, das nach Schopenhauer in der Stufenreihe der Sinne den ersten Rang einnimmt, sofern seine Sphäre die am weitesten reichende und seine Empfänglichkeit die feinste ist; das Auge dient aber der Form unserer äußeren Anschauung, es vermittelt uns zunächst die äußere Wahrnehmung durch das Licht. Das Licht aber, wieder nach Schopenhauer, ist der größte Demant in der Krone der Schönheit und hat auf die Erkenntnis jedes schönen Gegenstandes den entschiedensten Einfluß; seine Anwesenheit überhaupt ist unerläßliche Bedingung; seine günstige Stellung erhöht auch die Schönheit des Schönsten, es ist das Erfreulichste der Dinge; es ist das Symbol alles Guten und Heilbringenden; in allen Religionen bezeichnet das Licht das ewige Heil und die Finsternis die Verdammnis.

Die Eindrücke durch das Auge sind demnach auch stärker und verdrängen die Eindrücke durch das Ohr, denn der Sinn des Gesichtes ist aktiv und der des Gehörs passiv, darum auch schwächer, und es zerstreuen die Eindrücke des Auges diejenigen des Ohrs und zwar in einem solchen Grade, daß, wenn viel und scharf gesehen wird, wenig und schlecht, mindestens unzusammenhängend gehört wird. Nicht umsonst hat Carrière die Poesie, somit die dramatische Poesie

erst recht, die Kunst des Geistes und Wilhelm von Humboldt sie die Kunst durch die Sprache genannt. Aber die Drehbühne ist nicht eine Vorrichtung für die Kunst der Sprache, sondern für die Künste der Malerei, der Plastik und des Panoramas. Vor der Drehbühne wendet sich die Anschauung des Genießenden von dem Ohr, dem Gehör völlig ab und völlig dem Auge, dem Gesichte zu. Die Drehbühne ist somit die Summe alles dessen, was die mittätige und nachschaffende Phantasie des Zuhörers hemmen und hindern kann, weil sie bestrebt ist, alles das sichtbar und wahrnehmbar vor Augen zu stellen, was sich die lebendige schaffende Phantasie des Hörers zu dem, was er sieht, noch hinzu denken soll. Darum regt sie die Phantasie nicht an, sie lähmt sie, zum mindesten tut sie das im dramatischen Sinne. Die Drehbühne will die malerische Wirkung, die sogenannte Bildwirkung in ihrer Vollkommenheit, sie will das sinnliche Bühnenbild in seiner Vollendung bewerkstelligen. Aber selbst das kann sie nicht; denn selbst vom künstlerisch-malerischen Standpunkt verfehlt sie ihren Zweck und ihre Absicht völlig und gänzlich. Erwägt man, daß jedes Panorama der Drehbühne, um für die nächste Drehung, für das nachfolgende Panorama Raum auf der Drehscheibe zu haben, zumeist nur bis zum Mittelpunkt des Kreises reichen kann, daß sich somit die Perspektive jedes Bildes außerordentlich rasch verkürzt; so erscheinen alle lebenden Personen, die in dieser Perspektive sich bewegen, bald überlebensgroß, zum mindesten in einem ganz grotesken perspektivischen Mißverhältnis zu dem Hintergrunde des Bildes. Ist dieses perspektivische Mißverhältnis der lebenden Personen zur gemalten Perspektive schon auf der üblichen Ausstattungsbühne für ein richtig sehendes Auge sehr störend, so ist es auf der Drehbühne noch viel störender und auf die Dauer unerträglich. Die Drehbühne

ist somit aus diesem rein malerischen Grunde unkünstlerisch. Aber sie ist es auch aus dem anderen Grunde, weil sie die Aufmerksamkeit des Zuschauers von den künstlerischen Dingen überhaupt abzieht und maschinellen und mechanischen Vorgängen zuwendet, da die äußerliche Bühneneinrichtung die Aufmerksamkeit mehr anzieht, als die Künste, die auf ihr dargeboten werden. Es wäre ungefähr dasselbe, als wenn in der Malerei der Rahmen eines Bildes interessanter, fesselnder, wirksamer gestaltet würde als das Bild, das er umrahmt, und als wenn dieses Verfahren von den Malern als grundlegendes Gesetz ihrer Kunst proklamiert würde. Man muß es nur sehen, wie sich die großen Kinder jedesmal über die Drehung der Scheibe freuen, die Momente vor und nach jeder Drehung gehören ganz und gar dieser außerkunstmäßigen, kleinlichen Betrachtung, die aber den Zuschauern sichtlich unendlichen Spaß bereitet. Gehört dies alles aber noch der Sphäre der Kunst an?

Endlich ist die Drehbühne im Augenblick einer Panik, eines ausbrechenden Feuers geradezu gefährlich. Ist es schon im gewöhnlichen, völlig ruhigen Ablauf der Vorstellungen auf der Drehbühne für die Mitspielenden nicht leicht ihre Auftritte und Abgänge zu finden, so sehr sind sie verbaut und versetzt durch allerlei Dekorationen und allerlei massive Dekorationsstücke, so ist dies in der verwirrenden Angst der Not und der Gefahr doppelt schwer. Was dann? Ein Sprung ins Orchester ist nicht jedermanns Sache. Aber wenn aus irgendeinem Grunde in der Verwirrung der Vorhang gefallen ist? Oder gar der eiserne Vorhang herabgelassen ist? Dann ist die Drehbühne einfach eine Falle. Wenn erst ein Unglück geschehen ist, dann wissen es alle, und der Brunnen wird zugedeckt, wenn das Kind hineingefallen ist. Die Drehbühne ist somit nicht

nur ein unkünstlerisches und ein gefährliches Spielzeug, sie ist nebenbei auch noch ein sehr kostspieliges. Denn jede Szene jedes Werkes muß eine eigene dekorative Aufstellung haben, besonders, wenn bei offenem Vorhang gedreht werden soll, die für eine andere Szene eines anderen Stückes nur sehr selten wieder zu gebrauchen ist. Die Drehbühne ist also im ganzen nichts anderes als der Beweis, daß sich in den Köpfen ihrer Erfinder und Nachahmer die Begriffe darüber, was künstlerischer Organismus und was unkünstlerischer Mechanismus ist, stark verdreht haben. Es ist freilich nicht zu bezweifeln, die moderne Technik, die Wunderdinge verrichtet und für die es keine Schwierigkeiten auf ihrem Gebiete zu geben scheint, wird auch die geschilderten Mängel und Gefahren der Drehbühne zu überwinden trachten. Aber wodurch? Abermals durch Maschinen. Haben wir aber nicht schon genug Maschinen auf dem Theater? Übertönt nicht jetzt schon die Unruhe der Technik und Mechanik mit ihren stimmungmordenden Lauten die Stimme der Kunst? Ist der Mechanismus der Technik, der Maschine, nicht der gefährlichste Gegner für den Geist jeglicher Kunst, also auch der dramatischen? Soll diese noch mehr einer groben und öden Mechanik zum Opfer fallen?

Nein, welche Vorrichtungen, welche Erfindungen, welche Maßnahmen und Arrangements auch ersonnen und ausgeführt werden mögen, um die dramatische Kunst auf jene Höhe zu bringen, die dem geistigen Bedürfnis eines großen Kulturvolkes entspricht, und auch von ihm, von diesem Volke, als lebendiger Ausdruck seines Kunstgeistes gefordert werden kann, es ist auf diesem Wege nichts zu erreichen. Weil eben alle diese Bestrebungen nur hauptsächlich in bezug auf Malerei, Dekorationen, Maschinen, Geräte und äußerliches Beiwerk ins Werk gesetzt werden, und mögen sie auch mit

noch so vielem Aufwand an Geld, Geschick, Geschmack oder Raffinement ausgeführt werden — was nebenbei bemerkt durchaus nicht immer der Fall ist. Man mag das Drama drehen und wenden, pressen, kneten und zwängen wie man will, und man hat es seit der italienischen Renaissance nach allen möglichen Richtungen gedreht und gewendet, gepreßt und gezwängt — nur das Beispiel, das wir in München in den Jahren 1889 bis 1905 in 364 Vorstellungen auf der Shakespearebühne gegeben haben, sträubt man sich beharrlich anzuerkennen — eine gesunde und dauernde organische Verbindung der innerlich geschlossenen, einheitlichen und ununterbrochenen Handlung, in der äußerlich freien und reichen dichterischen Form im Sinne Shakespeares, die auch in der Inszenierung und der schauspielerischen Darstellung in völliger Einheit zur Erscheinung und Auffassung kommt und sich völlig deckt mit der dramatischen Absicht des Dichters — eine solche Verbindung wird man bei der panoramatischen Ausstattung im Sinne der Wirklichkeits- und Natürlichkeitsforderung und der Forderung der historischen Treue in der oben gekennzeichneten Weise nie und nimmer zustande bringen. Wohl werden Sensationen entstehen können, die aber immer wieder verpuffen und platzen wie schillernde Seifenblasen, um wieder von neuen Sensationen abgelöst zu werden. Diese ungeheuren Verschwendungen an Zeit, Kraft, Mühe, Arbeit und Geld lassen nichts zurück als vollgestopfte Magazine und Requisitenkammern, eine Unmasse von Dekorationen, Versatzstücken, Maschinen und Geräten, die heute das Entzücken der Menge bilden und morgen in den Magazinen von Ratten und Mäusen angefressen werden. Als geistige Unternehmung: das Faß der Danaiden, der Stein des Sisyphus. Das eigentliche Ziel, die lebendige, blühende, die Volksseele tref-

fende dramatische Kunst des Dichters und des Schauspielers, die Kunst der Lebens- und Handlungsschilderer, kommt auf diesem Wege, ich wiederhole es, nie und nimmer zustande. Und wo sie die unbesiegbare Kraft der Dichter zuwege gebracht hat, wird sie nach und nach unwirksam gemacht und der Volksseele entfremdet.

Ich will damit durchaus nicht einer dekorationslosen Bühne das Wort reden, wohl aber einer maßvollen Beschränkung des dekorativen Teils in einer durchaus einfachen und gefälligen, aber sinnreichen Art, bei welcher der feinste malerische Sinn und Geschmack sehr wohl auf seine Rechnung kommen kann. Der leitende Grundsatz wird der sein müssen, daß das handlungsreiche Drama stets dekorationsarm sein muß, hingegen das dekorationsreiche Drama stets nur handlungsarm bleiben wird. Das handlungsreiche Drama entsteht durch eine reichgegliederte dichterische Charakterdarstellung, die hierdurch auch wieder der Schauspielkunst ein unermeßliches Feld eröffnet, auf dem sich diese ihrerseits zum höchsten Gipfel ihres Könnens aufschwingen kann. Das dekorationsreiche Drama ersetzt gewissermaßen die Mittel des Epos, welche ihm mit seinen Kunstmitteln unerreichbar sind, denn was die schriftliche und gesprochene ausführliche Ortsschilderung im Epos ist, ist die ausführliche malerische Ortsschilderung im Drama. Diese wird die Handlung verlangsamen, den Schwerpunkt vom dramatischen Element ablenken, mehr in die Breite ziehen als in die Tiefe, mehr zur Schilderung, Erzählung, Berichterstattung, Ausmalung von Gefühlen und Stimmungen umgestalten, wodurch auch der Darsteller mehr zum Deklamator, zum Rezitator, zum Redner wird und nicht mehr Charakter-, Lebens- und Menschendarsteller bleiben kann.

Sehr belehrend sind die Anschauungen Richard Wag-

ners über diesen Gegenstand, die ich seinen Abhandlungen „Ein Theater in Zürich 1851“ und „Über Schauspieler und Sänger“ entnehme und hier auszugsweise mitteile. Wagner schreibt: „Einem höheren Schauspiele ist es unmöglich, ein wirkliches Interesse abzugewinnen, außer wenn dies durch die Handlung, durch die Charaktere, welche die Handlung rechtfertigen, und endlich durch die wahre, seelenfesselnde Darstellung dieser Charaktere angeregt wird. Im Schauspiele steckt daher der eigentliche Nerv, die wahre Absicht der dramatischen Kunst überhaupt; erst wenn diese sich vollkommen geltend gemacht und entwickelt hat, kann naturgemäß eigentlich der höhere Ausdruck des musikalischen Vortrags als verlangt und gerechtfertigt hinzutreten . . . Ein Schauspieler kann nicht anders fesseln als durch innige Aufnahme einer dichterischen Absicht, zur Verwirklichung dieser Absicht muß die volle Seelenphantasie des Zuschauers mittätig sein, weil ihm — eben dem Schauspiel — nicht ein so entzückender Gefühlsreiz helfend zu Gebote steht wie dem musikalischen Drama.

„Hier käme es nun vor allem darauf an, das Prinzip genau zu erkennen, nach welchem das, was wir mimisch-dramatische Natürlichkeit nennen, sich bei Shakespeare von dem unterscheidet, was wir bei fast allen dramatischen Dichtern antreffen. Ich wage es, dieses Prinzip aus der Beurteilung des einen Umstandes abzuleiten, daß Shakespeares Schauspieler auf einer von allen Seiten von Zuschauern umgebenen Bühne spielten, während nach dem Vorgange der Italiener und Franzosen die moderne Bühne die Schauspieler immer nur von einer, und zwar von der Vorderseite, wie die Theaterkulissen, zeigt. Hier sehen wir das mit Mißverstand der antiken Bühne nachgebildete, akademische Theater der Kunstrenaissance, in

welchem die Szene durch das Orchester vom Publikum geschieden wird. Den Zuschauer, der auch auf den Seiten dieser modernen Bühne, als besonders begünstigter Kunstfreund, sich aufzuhalten vorzog, verwies schließlich unser Schicklichkeitssinn wieder in das Parkett, um so uns ungestört den Blick auf ein theatralisches Bild frei zu lassen, wie es von der Geschicklichkeit des Dekorateurs, Maschinisten und Kostümiers gegenwärtig fast zu dem Range eines besonderen Kunstwerks erhoben worden ist.

„Es ist nun von überraschender Belehrung, zu ersehen, wie auf dieser neueuropäischen, der antiken mit Entstellung nachgebildeten Bühne ein Hang zu rhetorischem Pathos, wie es von unseren großen deutschen Dichtern zum didaktisch-poetischen Pathos gesteigert wurde, sich immer vorherrschend erhielt, wogegen auf der primitiven Volksbühne Shakespeares, welches alles täuschenden Blendwerks der Dekorationen entbehrte, die Teilnahme sich vorwiegend dem ganz realistischen Gebaren der spärlich verkleideten Schauspieler zuwendete . . . Man erwäge, welche Macht hier die Natürlichkeit des Spieles auszuüben hatte, da es durch keine helfende Täuschung unterstützt war, sondern in jedem Nerv des Gebahrens die wundervoll wahren und doch so unerhört seltenartigen Gestalten des Dichters uns glaubhaft in allernächster Nähe vorführen sollte. Das höchste dramatische Pathos mußte hier lediglich schon wegen der Unterhaltung des Glaubens an der Wahrhaftigkeit dieses Spieles eintreten, welches sonst im großen, tragischen Momente geradeswegs lächerlich gewirkt haben würde . . . Denn offenbar waren schlechte und affektierende Schauspieler in dieser nackten Nähe nicht zu ertragen, wogegen sie in einen entfernteren Rahmen gestellt und mit akademisch stilisierter Rhetorik ausstaffiert, für jenen Kunstgeschmack ganz wohl

erträglich sich ausnehmen mochten . . . In dieser zuletzt gezeichneten Weise gepflegt, ist uns nun das moderne Theater und die auf ihm ausgeübte Schauspielkunst übermacht worden: wie dies sich heute ausnimmt, ersehen wir; wie sich das Shakespearesche Drama hier anläßt, erleben wir ebenfalls. Zwar haben wir Kulissen, Prospekte und Kostüme, in welche verkleidet das Drama uns als sinnlose Maskerade vorgeführt wird. So nahe dieses Drama dem deutschen Genius verwandt ist, so fern steht es doch der modernen deutschen Theaterkunst . . . Welche fundamentale Umwandlung des heutigen Theaters, vor allem schon in betreff seiner architektonischen Einrichtung, wir hierbei in das Auge zu fassen uns genötigt fühlen, erhellt aus meinen vorhergehenden Erläuterungen; daß auf unserem modernen Halbtheater mit seiner, nur im Bilde, en face uns vorgeführten Szene hieran nicht zu denken wäre, muß dem ernstlich Nachdenkenden einleuchten. Vor dieser Bühne bleibt der Zuschauer gänzlich unmitwirksam in sich zurückgezogen und erwartet nun dort oben oder gar endlich dort hinten praktische Phantasmagorien, die ihn mitten in eine Welt hineinreißen sollen, welcher er andererseits ganz unberührt fern bleiben will, daß hier schließlich nur die glücklich erregte Einbildungskraft auch des Zuschauers die Darstellung szenischer Vorgänge erleichtern und sogar ermöglichen kann, welche uns von allen Seiten gleichsam umdrängen sollen, daß somit nicht von Ausführungen, sondern nur von sinnreichen Andeutungen, ungefähr wie die Shakespearesche Bühne sie für den Ort der Handlung verwendete, die Rede sein kann, wird ersichtlich."

Wir entnehmen aus diesen geistvollen und unwiderlegbaren Ausführungen Richard Wagners, daß auch er, der Beherrscher des modernen Theaters, eine wahre,

seelenfesselnde Darstellung durch den Schauspieler nur auf einer dekorationsarmen, der Shakespeareschen nachgebildeten Bühne für möglich hält, und daß sich die bauliche Konstruktion der modernen Szenen und all das herbeigeschleppte übermäßige Beiwerk der äußeren Ausstattung, das dem darstellenden Künstler eine fördernde Unterstützung gewähren soll, sich als ein Hemmnis, als ein Hindernis seiner innersten künstlerischen Enthüllungen darstellt. Es ist somit gerade dasjenige nicht richtig, was die zähesten Anhänger der Ausstattungsbühne von ihr behaupten, daß sie allein durch ihre Ausstattung dazu berufen sei, die Illusion zu fördern, das Innerliche einer Dichtung, das Intime, die Stimmung in die Erscheinung zu bringen und in die Seele des Zuhörers und Zuschauers zu pflanzen.

Es wurde mir seit Jahren, seitdem die Pflege der Shakespearebühne am Münchener Hoftheater vornehmlich in meinen Händen lag, auch von wohlwollenden Gegnern, mit Nachdruck entgegengehalten: „Ja, gewiß, die Shakespearebühne hat ihre großen Vorzüge, aber sie ist nicht intim, sie erzeugt keine Stimmung.“ Nun wird aber gerade mit diesen beiden bezeichnenden Worten „Stimmung“ und „intim“, wenigstens nach dem Sinne, den ich ihnen zu geben veranlaßt bin, ein allgemein mißverständlicher Gebrauch gemacht. Mit „Stimmung“ bezeichnen wir wohl zunächst die besondere Gemütslage eines Menschen, die Resultante aller seiner Gefühlszustände in einem Zeitpunkte; diese Stimmung wechselt bei dem Menschen nach seinem Temperamente, nach seinem Gesamtbefinden, nach Wetter, Jahreszeit, Klima, Nahrung, Umgebung usw. Wir übertragen den Begriff der Stimmung auf Lichtwirkungen, Linien, Farben, Gemälde, wir sprechen von Bildern in Morgen- und Abend-, Frühlings- und Herbststimmung; wohl versetzt uns auch

unsere Wahrnehmung je nach der Verschiedenheit der Umgebung in verschiedene Stimmung; aber die lebhaft bewegte, die leidenschaftlich erregte Stimmung des Gemüts, die im Leben, in der Wirklichkeit nach Ausdruck drängt und sich bis zur Handlung steigert, kann ihren klarsten Ausdruck, Stimme des Menschen finden, und als Nachahmung dieser ihre tiefste Begründung und Erklärung nur durch die Handlung in der dargestellten dramatischen Kunst nur durch die „Stimme“ des Schauspielers, durch den Laut und das Wort, durch den Reiz und Klang, den der darstellende Künstler durch technische Schulung und seelenvolle Belebung seiner „Stimme“ zu geben weiß. Der Hauptanteil an der Stimmung im dargestellten Drama wird also doch wohl von der „Stimme“ des Künstlers kommen müssen und das Wort „Stimmung“ wird auch doch wohl von dem Worte „Stimme“ abzuleiten sein. So besteht auch gewiß ein bedeutungsvoller Zusammenhang des Sprachgeistes darin, daß der imperative, der befehlende Modus des Zeitwortes „stimmen“, der eine subjektive, von dem Willen gesetzte Notwendigkeit ausdrückt und „stimme“ lautet, eine und dieselbe Form hat mit dem Hauptwort „Stimme“. So empfängt der darstellende Künstler von dem Geiste der Sprache schon das Ziel und die Richtung angewiesen, nach welchem er in der Ausübung seines ihm eigentümlichen Berufes zu trachten hat. Versetzt uns nun wohl auch die Umgebung in Stimmung, so wird die intensive Beobachtung dieser, durch Beleuchtungseffekte, Linien, Farben, Gemälde und durch plastische Werke im Theater ausführlich nachgeahmten und wiedergegebenen „Stimmung“ nach der vorhergegangenen Darlegung eher geeignet sein, den aufmerksamen Hörer von dem Reiz und dem Klang, den der darstellende Künstler seiner Stimme zu geben trachtet, abzuziehen als hinzuführen, und zwar um

so mehr, je vollkommener diese Nachahmung sein will. Zum mindesten wird die bezweckte poetisch-dramatische Stimmung des Zuhörers durch eine malerische verdrängt und in eine solche verwandelt. Aber ich frage wieder, wird das Drama zu diesem Zwecke aufgeführt? Ist dies die Absicht und die Bestimmung des Dramas? Nach der Richtung zu urteilen, die im allgemeinen die Kunst der Inszenierung im modernen Theater eingeschlagen hat, ist dies allerdings die Meinung und die Absicht. Aber richtig ist sie nicht.

Aus jedem lateinisch-deutschen Wörterbuch ist zu entnehmen daß intim, intimus, der Superlativ von interior ist. Interior wird deutsch wiedergeben mit „der Innere". Von interior abgeleitet sind interiora, die inneren Teile des Hauses, des Körpers, besonders die Eingeweide, der Früchte, der Kern, das Innere der Stadt; im übertragenen Sinne, das Engere, Vertrautere, Geheimere, Tiefere, tiefer Eingehende, eine tiefere Forschung Verlangende; der Superlativ intimus bezeichnet somit das Innerste, die innersten Teile und übertragen, der Innerste, Wirksamste, der Tiefste, die tiefste Forschung Verlangende, der Engste, Vertrauteste, Geheimste. Wenn nun intim, intimus der Superlativ von interior ist und interiora das Innere, die Eingeweide des Menschen bezeichnen, die wieder als Sitz der Triebe, der Leidenschaften, der guten und schlechten Gefühle des Menschen betrachtet werden, so bezeichnet das Wort intimus, intim, das Innerste der Eingeweide selbst, des tiefsten, des innersten Sitzes der Gefühle. Es hat sich ja Ähnliches auch in anderen Sprachen erhalten, un homme sans entrailles heißt im Französischen ein herzloser Mensch, l'acteur a des entrailles, der Schauspieler spielt mit Gefühl. Unser Schiller läßt im Wilhelm Tell den ersten Gesellen zum Fronvogt sagen:

„Habt ihr denn gar kein Eingeweid', daß ihr
Den Greis, der kaum sich selber schleppen kann
Zum harten Frondienst treibt?"

So sagt auch Wallenstein zu Max:

„Du schilderst deines Vaters Herz. Wie du's
Beschreibst, so ist's in seinem Eingeweide,
In dieser schwarzen Heuchlers Brust gestaltet."

Nun wird man mir wohl ohne weiteres zugeben, daß Eingeweide nur der lebende Mensch hat und nicht Gemälde, Skulpturen oder andere plastische Werke, daß das Innerste, Wirksamste, Tiefste, Engste, Vertrauteste, Geheimste, wie die Übersetzungen von intim alle lauten, im gesprochenen Drama nur vom sprechenden Menschen und Künstler zum lebendigen Ausdruck gebracht werden können und nicht von seiner gemalten Umgebung, daß der Hauptanteil und die Hauptaufgabe der Intimität, wie auch der Stimmung dem darstellenden Künstler zufällt und nicht der Dekoration, wenn wir auch vielfach das Innere von Wohnstätten, von Hütten und Palästen oder von Städten intim dargestellt sehen. Man hat ja auch das Wort „Ton" aus der Sprache und der Musik auf die Malerei übertragen. Man spricht von Tonfarben und Farbentönen, von schön abgestimmten und abgetönten Gemälden. Es mag angehen, sich dieser Übertragungen zu bedienen, um besonderen, schwer zu bezeichnenden Feinheiten in den verschiedenen Künsten zu einem vergleichenden und annähernden Ausdruck zu verhelfen, man kann darin sehr weit gehen, aber bis zur Produktion doch nicht, denn ein hörbares Gemälde gibt es nicht, wie es keine sichtbare Musik gibt, denn die Farbe ist kein Ton, und der Ton ist keine Farbe. Freilich, in der Vorstellung, in der Phantasie gibt es natürlich und selbstverständlich assoziierende Beziehungen und Verbindungen in allen Graden und Massen, ja, diese sind der höchste und letzte Zweck

jeglicher Kunst, aber ihre sinnlich-wahrnehmbare Darstellung und Verwirklichung ist wider das Gesetz und den Geist der Kunst. In allen anderen Künsten sind diese Bestimmungen und Gesetze ziemlich klar gestellt, nur im Drama nicht. Ein Beispiel. Wir sprechen von schön abgetönten Bildern. Wird es nun einem berühmten Geiger, der auch einen schönen Ton hat, einfallen, zur Unterstützung seines schönen Tones ein schön abgetöntes Gemälde im Konzertsaal neben sich aufzustellen? Hier, an diesem musikalischen Beispiel sieht man die Inkongruenz dieses Vorhabens sofort ein, beim Drama nicht, beim Drama ist diese Inkongruenz zu einem Gesetz erhoben, freilich wohl zu einem falschen und verderblichen. So muß auch im Drama die Stimmung und die Intimität primär vom Darsteller ausgehen, wie im Konzertsaal vom Geiger, und nicht vom begleitenden, äußeren Beiwerk.

In Herders „Kalligone", im Abschnitt „Von Musik", (17) findet sich folgende Stelle: „Übrigens ist der Streit über den Wert der Künste untereinander, oder in Rücksicht auf die Natur des Menschen allezeit leer und nichtig. Raum kann nicht Zeit, Zeit nicht Raum, das Sichtbare nicht hörbar, dies nicht sichtbar gemacht werden; keines maße sich ein fremdes Gebiet an, herrsche in dem seinigen aber desto mächtiger, gewisser, edler. Eben dadurch, daß die Künste in Ansehung ihres Mediums einander ausschließen, gewinnen sie ihr Reich; vereinigt nirgend als in der Natur des Menschen, im Mittelpunkt unserer Empfindung. Wie diese sie genießen und ordnen soll, hängt von unserem Geschmack, oder vielmehr von der ordnenden Vernunft ab. Will diese, weil zwischen Tönen und Farben eine Analogie gedacht werden kann, Töne als Farben, Farben als Töne behandeln, in der Musik Bilder sehen

und die Gemälde der Dichtkunst, wie sie der Dichter schuf, in Pastell malen: so tue sie's. Die Künste selbst sind an diesem Nichtgeschmack einer Aftervernunft unschuldig."

Noch einem Vorwurf, der gemeinhin gegen die Shakespearebühne erhoben wird, nämlich dem, daß die Vorstellungen auf derselben leicht stimmungslos werden, muß hier begegnet werden. Das ist in dem Sinne sofort und ohne weiteres zuzugeben, als überhaupt stimmungslose Vorstellungen auf der Shakespearebühne viel eher und weit leichter als solche zu erkennen sind, als auf der Ausstattungsbühne; und zwar auch von dem unkundigsten und am wenigsten kunsterfahrenen und gebildeten Zuhörer. Daher auch ihre Unbeliebtheit bei einem großen Teil der darstellenden Künstler und bei den Bühnenleitern. Die Stimmungslosigkeit einer Vorstellung verbirgt sich vielleicht für den unkundigen Zuhörer, für den Nichtkenner, auf der Ausstattungsbühne leichter, aber dem einsichtsvollen Zuhörer, dem Kenner bleibt eine heruntergeleierte, unharmonische, mangelhaft zusammengestimmte Vorstellung gleich leicht erkennbar als stimmungslos, ob sie nun auf der Ausstattungs- oder der Shakespearebühne stattfindet.

Die Ausstattungsbühne mit ihren drei, vier, fünf oder noch mehr Aktschlüssen und mit ihren etwa 15 oder 20 Verwandlungen im Verlaufe eines Abends ist bei den Bühnenkünstlern, die dabei ein freilich sehr natürliches und leicht erklärliches Verlangen nach Beifall leitet, darum auch beliebter, weil das Publikum jedesmal beim Fallen des Vorhanges Gelegenheit findet, den wohlverdienten Beifall zu spenden, weil es aber auch schon aus dem Herkommen, der Gewohnheit sich veranlaßt sieht, gleichsam automatisch oder mechanisch zu applaudieren, wenn es nicht etwa, was, wie behauptet wird, auch öfter

vorkommen soll, hierzu von einer wohlverteilten Claque freundlich mitgezogen wird. So kann sich der Darsteller einer Hauptrolle im Verlaufe eines Abends auf der Ausstattungsbühne auch in ganz ehrlich verdienter Weise sehr leicht seine 20 bis 30 Hervorrufe zusammen applaudieren lassen. Das ist freilich auf der Shakespearebühne mit ihrer ununterbrochenen und kontinuierlichen Abwicklung der Handlung nicht möglich. Obwohl ich auch auf der Shakespearebühne bei gut gespielten Szenen den spontanen Ausbruch des begeisterten Publikums durch starken Beifall sehr oft beobachten konnte.

Bei den Bühnenleitern ist die Ausstattungsbühne auch deswegen beliebter, weil sie es eher ermöglicht durch die blendende und tadellose Zusammenstellung des äußerlichen Apparates, des leblosen Materials, — was im übrigen ja auch nicht immer wirklich der Fall ist, — den Vorstellungen eine fesselnde, verblüffende äußerliche Repräsentabilität zu geben als auf der Shakespearebühne, mag dann auch die innere, künstlerische Qualität der Vorstellungen schwächer sein; dies wird, wie sie meinen, nicht so leicht bemerkt. Deshalb ist auch die rein künstlerische Ausübung des Theatergeschäfts auf der Shakespearebühne schwieriger, weil Sorgfalt und Pflege oder Vernachlässigung und Außerachtlassung der Pflege des rein künstlerischen Teiles auf ihr viel leichter und allgemeiner erkennbar sind.

Die Gepflogenheit, eine große, klassische Vorstellung, nachdem sie längere Zeit nicht gegeben war, ohne Probe einzuwerfen, wie der fachmännische Ausdruck lautet, oder auch, wenn sie noch so sorgsam, emsig und eifrig einstudiert war, bei einer notwendig gewordenen Neubesetzung einer oder mehrerer Hauptrollen, einer oder mehrerer Nebenrollen, mit einer flüchtigen Szenenprobe, ohne Dekorationen,

ohne Komparsen, sehr häufig auch ohne wichtige Nebenfiguren, weil man keine Zeit hat, weil nebenbei eine große Opernprobe stattfindet, oder eine wichtiger scheinende Schauspielnovität gleichzeitig einstudiert wird, ist nur durch die Ausstattungsbühne entstanden und nur auf der Ausstattungsbühne möglich. Auf der Shakespearebühne nicht. Denn auf dieser ist, wie gesagt, die mangelhafte Zusammenstimmung, die fehlende Abtönung, die nicht sorgfältig gewahrte Grundstimmung der Dichtung und der Darstellung sofort erkennbar. Darum, aber nur darum kommen dann, wie leicht erklärlich ist, auch auf der Shakespearebühne stimmungslose, öde und langweilige Vorstellungen zustande; aber daran trägt nicht die Shakespearebühne die Schuld, sondern das System der Ausstattungsbühne, das auf sie angewendet wird; denn die künstlerische Arbeit für die Shakespearebühne erheischt eben auch die ihr entsprechende Umformung von Grund aus. Darum zwingt die Shakespearebühne die Leitung, jedes Werk, das längere Zeit nicht aufgeführt war, oder bei dem Umbesetzungen oder Neubesetzungen notwendig wurden, immer wieder auf das sorgfältigste zu probieren, will man den dichterischen und künstlerischen Gehalt unbeschädigt und völlig wirksam in die Erscheinung bringen. Darum ist die Shakespearebühne auch den Leitungen unbequem.

Endlich muß ich noch einen Vorwurf erwähnen, der gegen die Shakespearebühne, sowohl von der Kritik wie von den Darstellern erhoben wurde. Es wurde gesagt, auf der Shakespearebühne müßten die Schauspieler zu viel stehen, sie können sich nicht genug setzen, legen usw. und das störe auch die Intimität. Auch diesen Einwurf kann ich nicht gelten lassen. Für diejenigen Szenen, die in Innenräumen spielen, ist die Hinterbühne da, und diese kann genügend mit

Möbeln usw. zum notwendigen Gebrauch der Künstler versehen werden. Aber die so sehr überhand nehmende Gewohnheit der Schauspieler, im Übermaße mit Möbeln und Requisiten zu spielen, sich fortwährend auf Stühle, Sofas, Bänke, Hocker, Fauteuils, und zwar auf die Sitze oder auch auf die Armlehnen, sogar auf Tische und Fensterbretter, auf Felsstücke, Rasenbänke, Baumstümpfe zu setzen, zu legen, kurz, wie gesagt, im Übermaß mit Requisiten und Möbeln zu spielen, ist ein Übel und kein Vorzug; sie ist sehr häufig eine Maske innerer Mängel, ein gesuchtes Vertuschen innerer Darstellungsunfähigkeit, aber beinahe stets eine schädliche Ablenkung der Aufmerksamkeit des Hörers von der Hauptsache, der Dichtung und der Handlung. Denn der durch die Handlung und in der Handlung bewegte und durch Töne und Gebärden in inniger und unauflöslicher Verbindung eine innere Bewegung ausdrückende Körper des Darstellers ist das Medium des darstellenden Künstlers und das Objekt der ästhetischen Aufmerksamkeit im Drama, und die dargestellte Handlung wird vom Zuhörer leichter erfaßt, sie gewinnt für ihn eine stärkere Wirkung, einen höheren Wert, je tiefer seine Kenntnis in das Wesen des Handelnden dringt; und wenn auf der Shakespearebühne im Vordergrunde keine Möbel, keine Rasenbänke, keine Felsstücke, keine Hocker, keine Baumstümpfe aufgestellt werden können, so können eben auch die Darsteller sich nicht stets an Requisiten und dergleichen anklammern, sie müssen stehend und gehend, meist in unmittelbarer Nähe des Hörers, ihre Charaktere darstellen, sie haben nichts anderes als ihren Mitspieler, den lebendigen Menschen, der wichtiger ist als Möbel und Requisiten, an den sie sich halten und an den sie sich wenden können, — namentlich in denjenigen Szenen, die meist auf der Vorderbühne spielen, in denen die Hauptsache im Drama,

das ist die Handlung, erzeugt, geboren und entwickelt wird; dann aber trägt die Shakespearebühne durch das Weglassen der Möbel usw. auf der Vorderbühne dazu bei, eine im Übermaß geübte, häufig künstlerisch nicht gerechtfertigte, daher schädliche Gewohnheit der Darsteller unmöglich zu machen; dann aber ist jener Umstand nicht ein Mangel sondern ein Vorzug der Shakespearebühne.

XVI.

Wenn ich mich nun selbst frage, welchen Eindruck ich von meinen vorliegenden Ausführungen, auch auf den vorurteilslosen Leser, der mir mit Geduld bis hierher gefolgt ist, erhoffen darf, so verhehle ich mir keineswegs, daß meine Erwartungen nur sehr bescheiden sein können und sein müssen. Ich weiß zu gut, daß der geistige Kampf ein harter ist, daß jede Bestrebung, tief eingewurzelte Irrtümer zu beseitigen, in allen Kreisen des Lebens, der Kunst und des Wissens auf der ganzen Welt, aber namentlich in der Welt des Theaters, eine schwierige und undankbare Aufgabe ist, die den hartnäckigsten Widerstand erwarten muß. Ich weiß auch selbst sehr wohl, daß meine Kräfte der Größe, Wichtigkeit und Bedeutung des behandelten Gegenstandes keineswegs entsprechen, wie fleißig auch mein Studium war, wie redlich meine Absicht auch ist. Auch konnte ich mich wohl nicht der kindlichen Hoffnung hingeben, daß eine bloße Niederschrift meiner Gedanken genügen würde, um einen sofortigen Umschwung der herrschenden gegenteiligen Anschauungen herbeiführen, mögen diese Gedanken auch noch so sehr durch jahrelange, beinahe jahrzehntelange reifliche Erwägung und Besinnung und eine strenge und aufmerksame Beobachtung der Absichten

und Wirkungen des Dramas entstanden sein und durch Begründungen aus den Werken bedeutender Männer gestützt erscheinen. Zu einer solchen aufmerksamen Beobachtung der innersten Absichten und der Wirkungen des Dramas war mir mehr als irgend jemand anderem Gelegenheit geboten, da ich während meiner mehr als 20jährigen Zugehörigkeit zum Münchener Hoftheater meine künstlerische Tätigkeit als Regisseur, sowohl auf der üblichen Ausstattungsbühne, — auch ich war in früheren Jahren völlig in ihrem Bann, — wie auch auf der Shakespearebühne, ausüben durfte. Sollten nun 364 Vorstellungen, die in 16 Jahren auf der Shakespearebühne mit den dazugehörigen zahlreichen Proben stattgefunden haben, auf die theaterästhetische Gesinnung und die Überzeugung eines ernst beobachtenden Künstlers ohne Einfluß geblieben sein und sollte die schlichte, aber wohl bestimmte Aussprache der Ergebnisse dieser Erfahrungen und Betrachtungen in der Welt der Kunst einen Anspruch auf Beachtung nicht erheben können? Werden die Theorie und die Gesetze der Kunst nur von Gelehrten bestimmt? Oder hat nicht auch der Künstler ein Recht auf Gehör? Man sollte es meinen. Aber bei alledem empfinde ich die Unzulänglichkeit meiner Kräfte sehr wohl, und wie gering ich die rein wissenschaftliche Begründung meiner vorliegenden Arbeit auch einzuschätzen bereit und geneigt bin — ich bin kein Mann der Wissenschaft, sondern ein Künstler, der sich redlich bemüht hat, dem Wesen und der Absicht des Dramas auf die Spur zu kommen — wenn nur der Kern, ein geringer Bruchteil der Überzeugungen, die ich mir bilden konnte und die in diesen Ausführungen zur Erscheinung kommen, zutreffend ist, dann können sie nicht völlig wertlos und fruchtlos sein. Sie sind auch hauptsächlich in der Absicht geschrieben, vielleicht die Anregung zu geben, daß bedeutende

Männer der Kunst und der Wissenschaft diese Frage aufnehmen und in ihrem Sinne behandeln, tiefer, gründlicher, ausgreifender und umfassender als es mir beschieden sein konnte, und zwar auf dem Wege der Erörterung und der Lösung nicht nur ästhetischer, sondern psychologischer Probleme; daß die darstellenden Künstler selbst beginnen, die Frage ohne Voreingenommenheit eingehend zu erörtern, und sich davon überzeugen, daß es nur Irrlehren und Vorurteile sind, mögen sie auch durch Jahrhunderte geübt worden sein, die sie nötigen, Schleppenträger im Reiche der Malerei, der Dekoration, der Maschinerie, des Prunkes und des Pompes zu sein, wo sie Kronenträger im Reiche ihrer eigenen Kunst sein könnten und sollten. Aber ein leichter Kampf ist es nicht.

Ich habe an meinem eigenen Leben die Erfahrung gemacht, wie schwer er ist. Es widerstrebt mir, die vielfachen Anfeindungen und Bitternisse zu schildern, die mir widerfahren sind, weil ich den üblichen Anschauungen entgegen, nach reiflichen Studien und gründlichen Überlegungen meine eigenen Ideen über Theater und dramatische Kunst gewann, obwohl ich niemandem zur Last fiel mit meinen Ideen; denn nie habe ich je den Ruhm eines Theaterreformators für mich in Anspruch genommen, wohl aber den Ruf eines konsequent denkenden Künstlers, dessen Anschauungen über das Theater der Gegenwart daher wohl von der gewohnheitsmäßigen Übung und Überlieferung vielfach abwichen. Und so kann ich auch bei meinem Leser vorläufig keinen andern Eindruck erwarten, keiner anderen Aufnahme entgegensehen, als ich sie bei meinen eigenen Berufsgenossen meistenteils gefunden habe, den des Befremdens, trotz der Stützen, die ich für meine Anschauungen aus den Werken bedeutender Männer gewonnen habe. Es wird sich wiederholen, was mir auch in mündlichen Auseinandersetzungen entgegenge-

halten wird. Man pflegt da zu sagen, wenn man keinen Ausweg mehr aus dem Dilemma findet: „In einigen Punkten hat er recht, aber er übertreibt.“ Nun, ich habe wahrscheinlich in vielen Punkten recht, oder eigentlich, ich habe überhaupt recht, und ich übertreibe gar nicht. Aber unbequem, unbequem, dreimal unbequem wird man, wenn man in einer Sache recht hat, in der, wie beim Theater, die Gewohnheit eine beinahe unzerstörbare Macht ist. Wie oft ist es gesagt, und wie richtig ist es: Nichts ist konservativer als das Theater, in allen seinen Beziehungen und Verzweigungen. Hauptsächlich wohl aber in allem Schlechten, in allem, was dem Geschäft und Gewinn, der gemeinen Schaulust des hohen und niederen Mob paßt. Es wäre interessant zu erforschen, ob Aischylos und Sophokles ihre entscheidenden Umänderungen zur Ausbildung des Dramas mit Leichtigkeit vornehmen konnten oder nicht. Ist die Bemühung überlebten Traditionen entgegenzutreten, die sich zu festgewurzelten Irrtümern gestaltet haben, überall in der Welt nicht gerne gesehen und gelitten, so ist sie es am Theater am allerwenigsten. Darum ist es durchaus wahr, wenn Gustav Körting in seiner Geschichte des griechischen und römischen Theaters sagt: „Wenn das Theater überhaupt bei irgendeinem Volke zu einer gewissen Festigkeit seiner Gestaltung gelangt ist, so wird es dadurch zu einem Bestandteile der Volkssitte, und tritt als solcher in den Mitgenuß des der Volkssitte eigenen zähen Beharrungsvermögens. Das Theater dient allerdings dem dramatischen Dichter als Werkzeug, aber es ist ein sprödes Werkzeug, das sich nicht leicht ummodeln läßt, sondern darauf gerichteten Versuchen sich widerspenstig erweist, weil es in seiner Gestaltung geschützt wird durch die Macht des Herkommens, der Gewohnheit. So erklärt sich die sonst sehr befremdliche

Erscheinung, daß längst veraltete, ja widersinnig gewordene Theatereinrichtungen sich dennoch trotz alles Widerspruches der Dichter und auch der Schauspieler oft lange Zeiträume hindurch behaupten, zum schweren Nachteil nicht nur der dramatischen, sondern auch der mimischen Kunst."

Bei diesem ganz zutreffenden Ausspruch Gustav Körtings aus seinem sehr lesenswerten und lehrreichen Buche, das ich meinen Kunstgenossen nur angelegentlich empfehlen kann, möchte ich nur vorschlagen, das Wort „Volkssitte" in das Wort „Gesellschaftssitte" umzuändern. Denn unser gegenwärtiges Theater ist in seiner Gesamtheit nicht volkstümlich, sondern gesellschaftstümlich, wenn ich mir dieses Wort erlauben darf. Volkstümlich oder der Volkssitte entsprechend kann ein Theater nicht sein, das in der Mehrheit seines Repertoires Stücke aufweist, meist fremdländischen Gepräges und Ursprungs in pomphaften und prunkvollen Inszenierungen und Darstellungen, die auch mehr der heftig auftretenden, aber ebenso rasch wechselnden und verfließenden literarischen Modeanschauung einer zumeist großstädtisch-plutokratischen Neigung nach Sensation oder Repräsentation, als wahrer und innerer Kunstäußerung entsprechen und mit dem schlichten und tiefen Sinn jegliches, also auch des deutschen Volksgeistes wenig mehr gemein haben. Und zwar nach beiden Seiten hin, sowohl nach der Seite des dichterischen Inhaltes, wie nach der der künstlerischen Darstellung. Man betrachte nur die Unmenge Stücke französischen Ursprungs sehr niedriger Gattung, mit denen unser deutsches Theater überschwemmt ist, von welchen es zum großen Teil materiell und ideell seine Nahrung zieht, man erwäge nur, wie tief bedauerlich es ist, daß alljährlich Tausende von jungen Männern und jungen Mädchen ahnungslos dieser geistigen Vergiftung preisgegeben werden und schließlich

glauben müssen, das Theater müsse so sein und ganz erstaunt und ungläubig aufhorchen, wenn man ihnen davon spricht, daß das Theater höhere Zwecke zu erfüllen habe; man erwäge schließlich auch, wie es das Kunst- und Standesgefühl der Künstler schädigen muß, die in der Ausübung ihrer Kunst jahraus jahrein gezwungen sind, die Interpreten der plattesten und ödesten Schlüpfrigkeiten zu sein. Man wird einsehen, daß auf diese Weise unermeßliche Werte edelster Volksbildung unwiederbringlich verloren gehen müssen.

Unter volkstümlich verstehe ich natürlich nicht etwa ein Repertoire zweiten oder dritten Grades, sondern das Beste und Höchste, was die großen Dichter der Menschheit aller Zeiten und Völker, aber für das deutsche Volkstheater namentlich die deutschen Dichter, in unvergänglichen Meisterwerken aus dem Geiste ihres Volkes geschöpft haben, in einfacher, schlichter, aber dem nationalen Leben und Fühlen entnommener großzügiger, tiefer und hinreißender Art der Darstellung. Einfachheit und Schlichtheit ist allein volkstümlich, und der Volksgeist entspricht auch am besten den nicht zu erschütternden Gesetzen des Kunstgeistes; Volksgeist freilich in dem Sinne genommen: als Summe und Spitze des Besten, was die Nation hervorbringt. Diese beiden in ihrer Verbindung haben eine unwiderstehliche, wahrhaft dämonische Kraft und sind allein imstande, aus dem tiefen Schachte des Dichtergemütes die edlen poetischen Schätze zu heben und sie wie einen sprossenden und wieder Leben gebenden Keim in die Seele des hingerissenen und begeisterten Zuhörers zu legen.

Daß der volkstümlichen, der nationalen Literatur und Poesie im geistigen und sittlichen Leben eines Volkes eine wichtige Aufgabe zufällt, hat M. Lazarus in seinem bedeutenden Werke „Das Leben der Seele“ zutreffend ausgesprochen, indem er sagt, daß wir die Nationalliteratur als

die erste und reichste Quelle der Bildung anerkennen müssen; in ihr manifestiere sich alle geistige und sittliche Höhe des Volkes; unter der Hülle der Schönheit strömten in ihr zusammen und entströmten aus ihr die edelsten inneren Kräfte des Volksgeistes, ihre Werke seien die Adern, in denen das sittliche Herzblut des Nationalgeistes pulsiere. So bildet die Nationalliteratur nicht nur für die reiferen Jahre der Erziehung, sondern auch für die höheren Lebensstufen für viele oft die einzige Quelle, aus der sie eine sittliche Bildung schöpfen, um die vordem, in jüngeren Jahren ihnen eingepflanzte Gesinnung zu erfrischen und zu beleben. Die Poesie im allgemeinen, und gewiß in noch höherem Grade die volkstümliche, nationale dramatische Poesie ist von einer bloßen Zierde des Geistes zur führenden und erweckenden Kraft desselben geworden. Hier und oft fast hier allein werden dem Gebildeten alle Formen des sittlichen Daseins, die Motive und Erfolge des moralischen Lebens, das Streben und Wirken der einzelnen und der Völker, kurz: die sittlichen Ideen in ihrer lebendigen Wirksamkeit werden der Anschauung des Gebildeten und des Bildungsbestrebten und -bedürftigen dargeboten, um seinen Geist und seinen Willen zu erfüllen.

Welche zündende Kraft hat das lebensprühende und lebengebende Wort eines einzigen geistvollen Schauspielers gegen alle Dekorationen und Maschinen der Welt, und zu welcher unwiderstehlichen Macht steigern sie sich erst in einer glücklichen Verbindung!

Wie selten aber erscheinen im Verhältnis zu der Zahl der Theater und den auf diesen Theatern aufgeführten Stücken solche dichterischen Meisterwerke, und wie sehr ist es Mode und Stil geworden, sie aller volkstümlichen Empfindung und allen Kunstgesetzen entgegen mit einer Pracht

auszustatten, die wohl dem irregeleiteten und irreleitenden, dem verdorbenen und verderbenden Kunstgeschmack der Menge, besonders in Großstädten, Sensationen bereiten kann, aber an der Volksseele, die in richtiger Empfindung vom Drama nur dargestellte Handlung verlangt, gänzlich unverstanden abgleitet.

Erwägt man nun ferner, daß durch die überaus kostspieligen und prächtigen Theaterbauten selbst, durch die Verzinsung der hierzu nötigen Kapitalien, die immer mehr zunehmenden und stets wachsenden Kosten der Ausstattung, durch das sich beständig steigende Aufgebot an Personal in jedem einzelnen Zweige künstlerischer und technischer Ausführung, an Musikern, Chorsängern und -sängerinnen, Ballettdamen und -herren, Komparsen, Maschinisten und Handwerkern aller Art, deren befriedigende oder zunächst genügende Bezahlung immer größeren Schwierigkeiten begegnet, daß durch alle diese enormen Lasten der Etat der meisten Theater eine Höhe erreicht, die auch wieder bestimmend auf die Höhe der Eintrittspreise wirkt, und daß diese schon jetzt vielfach so hoch sind, daß der Theaterbesuch zumeist nur wohlhabenden Leuten möglich ist, die nicht immer, wie Eduard von Hartmann schon bemerkt hat, die Kunstsinnigen und Kunstverständigen in Deutschland sind; daß die weniger wohlhabenden breiten Schichten der Bevölkerung, die kleinen Bürger und Arbeiter mit ihren Familien vom Theaterbesuch völlig ausgeschlossen erscheinen; daß in den meisten Theatern die billigeren Plätze sehr gering an Anzahl sind, und den weniger Bemittelten schon deshalb nur im geringen Maße zugute kommen können; daß endlich die Repertoire der meisten Bühnen nur aus Stücken bestehen, welche hauptsächlich nur die Interessen der Gesellschaft behandeln, die eben in der Lage ist, das Theater zu besuchen

und die Seele des Volkes wenig oder gar nicht berühren, so wird man mir zugeben, daß das moderne deutsche Theater mehr ein Gesellschafts-, als ein Volkstheater ist, und daß nicht von einer Volkssitte gesprochen werden sollte, die dem Theater seine künstlerischen und seine materiellen Existenzbedingungen aufdrückt, sondern lediglich von einer Gesellschaftssitte.

Dieser Umstand ist sehr wohl in Betracht zu ziehen, schon aus dem Grunde, weil die Gesellschaftssitte sich nur als ein Teil der Volkssitte darstellt, und weil durch die Umformung des Ausstattungs- und Luxustheaters in ein volkstümliches auf neue Schichten der Nation ein Einfluß zu erhoffen und zu gewinnen wäre, die von dem bestehenden Theater, wie eben ausführlicher dargetan wurde, bisher wenig oder gar nicht berührt wurden. Das Theater, als ein Abbild des Lebens, des handelnden Menschen, ist nicht die Institution einer speziellen Gesellschaftsklasse, sondern ist auf das Volkstum, ja, im weitesten Sinne auf das Menschentum basiert, somit ein geistiges Gemeingut aller, wie Luft und Licht, ja, mich will bedünken, daß die weniger Bemittelten, die Armen, welche die Lasten des Daseins schwerer tragen, die auch zumeist die Beladenen und Bedrückten sind, darauf sogar ein größeres Anrecht haben. Denn die Kunst ist auch dazu da, wie ein weiser Grieche sagte, um die Traurigkeit aus dem Leben zu schaffen.

Ein ähnlicher Gedanke hat mich auch bei der Errichtung der Shakespearebühne in München geleitet; doch konnte mein Vorschlag, die Eintrittspreise für die Vorstellungen auf der Shakespearebühne wesentlich herabzusetzen, aus administrativen Gründen nicht berücksichtigt werden. Aber es wäre töricht, zu verkennen, daß schon die Gesellschaftssitte als solche der aus reifer, künstlerischer Erwägung geplanten Umbildung des malerischen Theaters in ein dramatisches,

ebenso wie bei der Volkssitte, durch die Gewohnheit, das Herkommen, durch das auch der Gesellschaftssitte innewohnende Beharrungsvermögen einen starren Widerstand entgegensetzt. Auch schon aus dem Grunde, weil ein großer Teil der Kunstkritik, wie er sich in der Tages- und Fachpresse äußert, und ein großer Teil der darstellenden Künstler mit in die Gesellschaftssitte einzuordnen ist. Nicht, als ob es bei beiden, bei der Presse und bei den Künstlern, an einsichtsvollen Warnern fehlte, die das Überhandnehmen der äußeren Ausstattung und der dadurch naturgemäß sich einstellenden Vernachlässigung des dichterischen und schauspielkünstlerischen Elementes als eine große Schädigung der dramatischen Kunst im vollen Umfang würdigten. An solchen Stimmen fehlt es in der letzten Zeit erfreulicherweise gar nicht; aber doch schrecken die meisten dieser Ratgeber, auch die einsichtig Wollenden und die zutreffend und geistreich Begründenden, vor der letzten und äußersten Konsequenz zurück. Ihre Ratschläge bewegen sich meistens noch innerhalb des bisherigen Systems der vorherrschenden Malerei, der Dekoration, der Maschinen und des Panoramas; es sind mehr oder weniger geistreiche Variationen des geltenden Systems. Und doch ist nach meiner Überzeugung der erste heilsame Schritt einer entscheidenden Wandlung an die Einsicht gebunden, daß diese zwei Richtungen, die dramatische und die malerische, in ihrer äußersten Entwicklung, nicht zu verbinden sind. Es ist der Wunsch, den Pelz zu waschen und ihn nicht naß zu machen. Diese schwankende Haltung auch berufener Ästhetiker und einsichtsvoller, ja geistvoller Fachmänner ist ein altes Erbübel des deutschen Theaters, und ihre historische Erörterung und Erklärung wäre eine lehrreiche, wenn auch unerfreuliche Aufgabe.

Aber was soll nun geschehen? Soll man gegenüber all

diesen berechtigten Forderungen eines neu erwachenden Kunstgeistes, in Anbetracht des Beharrungsvermögens der Gesellschaftssitte und der wohl unleugbaren Schwierigkeiten, die sich bieten, mutlos Augen und Ohren verschließen, die Hände tatenlos in den Schoß legen? Soll nur beim Theater ewig alles beim alten bleiben, ich spreche hier vom rezitierenden Drama, während sonst in unserer Zeit auf allen Gebieten des öffentlichen Wissens und Könnens eine machtvolle geistige Triebkraft sich offenbart? Soll wirklich das Drama ewig nur „ein gestoppeltes und gestückeltes Wesen" behalten und bleiben? Ist es denkbar, sich der Erkenntnis der geschichtlichen Tatsachen zu verschließen, daß bei den Griechen, den Indern, den Engländern und Spaniern glänzende Epochen des gesprochenen Dramas bestanden haben, die uns heute noch, nach Jahrhunderten und Jahrtausenden, leuchtende Muster und Beispiele sind, die sich ohne das Beiwerk der überwuchernden Ausstattung entwickelt haben? Und daß eben diese jedesmal den Untergang der dramatischen Kunst herbeiführten? Sollen wirklich die warnenden Stimmen einsichtsvoller, für ihre Kunst begeisterter Männer für immer ungehört verhallen? Sollen ihre weisen Mahnungen keinen Widerhall finden in den Herzen und Geistern aufrichtiger Kunstfreunde? Haben diese Männer die Gesetze der Vernunft, nach welchen der mächtigste, vornehmste und intensivste Kunsttrieb des Menschen, der dramatische, zu regeln ist, ganz umsonst festgestellt und verkündet? Hat endlich unser herrlicher Schiller seine Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen nicht auch für uns geschrieben? Beherzigen wir seine Lehre, dann wird sich unsere Seele mit Mut und Zuversicht füllen für das edle und schwere Werk. Schiller schreibt: „Die Vernunft hat geleistet, was sie leisten kann, wenn sie das Gesetz findet und aufstellt; vollstrecken

muß sie der mutige Wille und das lebendige Gefühl. Wenn die Wahrheit im Streit mit Kräften den Sieg erhalten soll, so muß sie selbst erst zur Kraft werden und zu ihrem Sachführer im Reich der Erscheinungen einen Trieb aufstellen; denn Triebe sind die einzigen bewegenden Kräfte in der empfindenden Welt. Hat sie bis jetzt ihre siegende Kraft noch so wenig bewiesen, so liegt das nicht an dem Verstande, der sie nicht zu entschleiern wußte, sondern an dem Herzen, das sich ihr verschloß, und an dem Triebe, der nicht für sie handelte . . . Woran liegt es, daß wir noch immer Barbaren sind? Es muß, weil es nicht in den Dingen liegt, in den Gemütern der Menschen etwas vorhanden sein, was der Aufnahme der Wahrheit, auch wenn sie noch so hell leuchtete, und der Annahme derselben, auch wenn sie noch so lebendig überzeugte, im Wege steht. Ein alter Weiser hat es empfunden, und es liegt in dem vielbedeutenden Ausdruck versteckt: sapere aude. Erkühne dich, weise zu sein. Energie des Muts gehört dazu, die Hindernisse zu bekämpfen, welche sowohl die Trägheit der Natur als die Feigheit des Herzens der Belehrung entgegensetzen . . . Der Künstler ist zwar der Sohn seiner Zeit, aber schlimm für ihn, wenn er zugleich ihr Zögling, oder gar noch ihr Günstling ist . . . Wie verwahrt sich aber der Künstler vor den Verderbnissen seiner Zeit, die ihn von allen Seiten umfangen? Wenn er ihr Urteil verachtet. Er blicke aufwärts nach seiner Würde und dem Gesetz, nicht niederwärts nach dem Glück und nach dem Bedürfnis . . . Gib also, werde ich dem jungen Freund der Wahrheit und Schönheit zur Antwort geben, der von mir wissen will, wie er den edeln Trieb in seiner Brust, bei allem Widerstande des Jahrhunderts, Genüge zu tun habe, gib der Welt, auf die Du wirkst, die Richtung zum Guten, so wird der ruhige Rhythmus der Zeit die Entwicklung brin-

gen. Diese Richtung hast Du ihr gegeben, wenn Du lehrend, ihre Gedanken zum Notwendigen und Ewigen erhebst, wenn Du, handelnd oder bildend, das Notwendige und Ewige in einen Gegenstand ihrer Triebe verwandelst. Fallen wird das Gebäude des Wahnes und der Willkürlichkeit, fallen muß es, es ist schon gefallen, sobald Du gewiß bist, daß es sich neigt, aber in dem inneren, nicht bloß in dem äußeren Menschen muß es sich neigen. In der schamhaften Stille Deines Gemütes erziehe die siegende Wahrheit, stelle sie aus Dir heraus in der Schönheit, daß nicht bloß der Gedanke ihr huldige, sondern auch der Sinn ihre Erscheinung liebend ergreife. Und, damit es Dir nicht begegne, von der Wirklichkeit das Muster zu empfangen, das Du ihr geben sollst, so wage Dich nicht eher in ihre bedenkliche Gesellschaft, bis Du eines idealischen Gefolges in Deinem Herzen versichert bist. Lebe mit Deinem Jahrhundert, aber sei nicht sein Geschöpf; leiste Deinen Zeitgenossen, aber, was sie bedürfen, nicht, was sie loben. Ohne ihre Schuld geteilt zu haben, teile mit edler Resignation ihre Strafen und beuge Dich mit Freiheit unter das Joch, das sie gleich schlecht entbehren und tragen. Durch den standhaften Mut, mit dem Du ihr Glück verschmähest, wirst Du ihnen beweisen, daß nicht Deine Feigheit sich ihren Leiden unterwirft. Denke sie Dir, wie sie sein sollten, wenn Du auf sie zu wirken hast, aber denke sie Dir, wie sie sind, wenn Du für sie zu handeln versucht wirst. Ihren Beifall suche durch ihre Würde, aber auf ihren Unwert berechne ihr Glück, so wird Dein eigener Adel dort den ihrigen aufwecken und ihre Unwürdigkeit hier Deinen Zweck nicht vernichten. Der Ernst Deiner Grundsätze wird sie von Dir scheuchen, aber im Spiele ertragen sie sie noch: ihr Geschmack ist keuscher als ihr Herz, und hier mußt Du den scheuen Flüchtling ergreifen. Ihre Maximen wirst Du

umsonst bestürmen, ihre Taten umsonst verdammen, aber in ihrem Müßiggange kannst Du Deine bildende Hand versuchen. Verjage die Willkür, die Frivolität, die Rohigkeit aus ihren Vergnügungen, so wirst Du sie unvermerkt auch aus ihren Handlungen, endlich aus ihren Gesinnungen verbannen. Wo Du sie findest, umgib sie mit edeln, mit großen, mit geistreichen Formen, schließe sie ringsum mit den Symbolen des Vortrefflichen ein, bis der Schein die Wirklichkeit, und die Kunst die Natur überwindet."

Um nun in eine Formel zusammenzufassen, was zu geschehen hätte, um die Umformung des malerischen und panoramatischen Theaters in ein poetisch-dramatisches zu bewerkstelligen, so wäre zu sagen, daß es sich darum handelt, eine Konvention, eine Übereinkunft gegen eine andere zu vertauschen, die Konvention aufzugeben, die der Entwicklung der dramatischen Kunst hinderlich ist und eine Konvention anzunehmen, die dieser förderlich ist. Das heißt, die allein richtige, die echte Konvention aufzusuchen, die ihren Grund in der Natur, im Wesen des Menschen und im Wesen des zu gestaltenden Kunstwerkes hat; und dies ist im Drama die Handlung. Die Worte klingen sehr einfach aber die Ausführung des Prinzips, dem sie Ausdruck geben, wäre folgenreich. Dabei handelt es sich nicht (es ist wichtig, dies immer wieder festzustellen), um die gänzliche Verbannung der Malerei, der Musik, des Gesanges oder des Tanzes von der dramatischen Bühne, sondern darum, diese Künste aus den angeführten Gründen mit vollem künstlerischen Bewußtsein in ihrem Verhältnis zum Drama in eine dauernd untergeordnete Stellung und zu nur angedeuteter Ausführung zu bringen, der Dichtkunst und der mit dieser eine organische Verbindung eingehenden Schauspielkunst die erste herrschende Stellung

anzuweisen und eine dramatische Szene aufzurichten, deren bauliche Konstruktion es an sich für immer ausschließt, daß im gesprochenen Drama jene Künste die Oberherrschaft wiedererlangen, die sie heute tatsächlich innehaben. Hierbei ist es durchaus erfreulich, festzustellen, daß es in Deutschland, außer der in München als Shakespearebühne nur zeitweilig zur Betätigung und Benutzung herangezogenen Bühneneinrichtung ein ständiges Theatergebäude gibt, das den in diesen Blättern ausgesprochenen künstlerischen Anschauungen in seiner gesamten baulichen Anordnung und Ausführung einen durchaus kunstgemäßen, wohl vorbedachten und bewußten Ausdruck gibt. Es ist das städtische Spielhaus zu Worms. Dieses wurde auf der Grundlage Schinkelscher, Semperscher und Wagnerscher Ideen, der kunstbegeisterten Anregung Friedrich Schöns und Hans Herrigs folgend, durch den Architekten Otto March (Charlottenburg) in Worms erbaut. (Siehe „Das städtische Spiel- und Festhaus zu Worms von Otto March, Berlin, Ernst und Korn, 1890".)

Die Mittel hierzu wurden in rühmenswerter Opferwilligkeit aufgebracht durch den edeln und kunstbegeisterten Sinn der Stadt selbst und von der gleichgesinnten Bürgerschaft der Stadt, an deren Spitze eben Friedrich Schön stand. Es ist ein Ziel aufs innigste zu wünschen, daß dieses Bühnenhaus, das in seiner plan- und zweckmäßigen Anordnung und Ausführung der tiefempfundenen Sehnsucht nach einem volkstümlichen deutschen Theater im edelsten Sinne, seine Aufrichtung verdankt, zum Mittelpunkt einer großen und kraftvollen Bewegung werde, um diese Sehnsucht weiterer Kreise des deutschen Volkes der tatsächlichen Erfüllung näher zu bringen; daß sich tatkräftige, kunstbegeisterte deutsche Männer finden möchten, die das angefangene Werk der Erhebung des Wortdramas, vorläufig in dem beschie-

denen und vorhandenen Rahmen, fortsetzten, damit der deutschen Bühnenkunst die Ironie des Schicksals erspart bliebe, daß unsere großen Dichter, als sie dem deutschen Volke eine neue Epoche der dramatischen Poesie schufen, nicht das richtige volkstümliche Bühnenhaus für ihr dichterisches Wirken vorfanden, daß wir aber in der Gegenwart wohl ein solches Bühnenhaus besäßen, aber die folgenreiche Ausnutzung desselben zum Heile der volkstümlichen dramatischen Kunst ausbliebe.

Es ist demnach dieses Bühnenhaus in Worms ein sichtbares Wahrzeichen, daß es in Deutschland künstlerische Pflichten zu erfüllen gibt. Diese Pflichten sind um so höher und dringender, als es gilt, werktätige Dankbarkeit zu zeigen für den idealen Opfermut seiner Erbauer, als es ferner gilt, die Absicht, in der es erbaut ist, zu erfüllen, und die Reform der Szene und die Erhebung des deutschen Wortdramas in die Wege zu leiten. Diese hohen Pflichten fallen zunächst der Stadt als Vermächtnis und Erbe zu, der auch das Haus selbst als Erbe zugefallen ist. Sollten die Schwierigkeiten für die Stadt Worms unüberwindlich sein, was ich kaum glauben kann, oder sollten die hierzu nötigen Mittel dort nicht aufzubringen sein — sie sind verhältnismäßig gewiß nicht bedeutend — so dürfte es ebenso gewiß nicht schwer sein, im Hessenland und im übrigen Deutschland eine Gruppe vaterländisch fühlender und denkender Männer zu finden, die gewillt wären, ihre Tatkraft und ihre Mittel dem edeln Zwecke, für den das Haus erbaut wurde, dienstbar zu machen. Denn es ist tief zu bedauern, daß dieses Haus seiner eigentlichen Bestimmung entzogen bleibt. Die zeitweiligen Gastspiele der Mainzer Oper und des Großherzoglich Hessischen Hofschauspiels, so dankenswert auch diese Veranstaltungen immerhin sind, erfüllen die Bestimmung dieses Hauses

nicht in vollem Maße. Seine Bestimmung liegt darin, wenn ich die Absicht seiner Erbauer recht verstanden habe, der reinen, idealen, künstlerischen Pflege des volkstümlichen dramatischen Theaters in Deutschland ein Hort und Mittelpunkt, ein Muster und Vorbild zu sein.

Wenn Gustav Körting in seinem schon angeführten Werke das Theater als den Leib des Dramas bezeichnet, so ist das Drama des Theaters Seele. Und da auch das Theater nicht zwei Seelen haben kann, so muß das Drama des Theaters Seele bleiben. Wie nun der Leib die Seele und diese den Leib in mannigfaltigster Weise stetig beeinflußt, so findet in ganz entsprechendem Maße regste Einwirkung des Theaters auf das Drama und des Dramas auf das Theater statt. Die Gestaltung des einen wird, wenn nicht in ihrem vollen, so doch in sehr weitem Umfange bedingt durch die Gestaltung des andern. Vergleicht man Theater und Drama mit Leib und Seele, so kann diesem Gleichnis die Auslegung gegeben werden, daß in der Verbindung des Dramas mit dem Theater, dem Drama eine ungleich höhere Bedeutung zukomme, als dem letzteren, daß dann aber auch das Theater durchaus ein beseelter Organismus sei — im Sinne der zulässigen Theatralik, von der auch Aristoteles spricht — mittels dessen das Drama zu äußerer Erscheinung gelange. Und endlich mag das Verhältnis der Unterordnung, in welchem dem obigen Gleichnisse zufolge das Theater zum Drama steht, zu der Erwartung berechtigen, daß das Theater sich dem Drama jederzeit fügsam und geschmeidig anschmiege, und daß es ein bildsames Wachs sei in der Hand des dramatischen Dichters.

Nun wohl, ein solches fügsames und geschmeidiges Werkzeug in der Hand des Dichters ist die in München am Königlichen Hof- und Nationaltheater aufgerichtete Shakespeare-

bühne im vollen Umfange gewesen. Sie hat der inneren Zweckbestimmung des Dramas, den durch nichts zu unterbrechenden Fortgang der Handlung in einer äußerlich fesselnden Art wahrnehmbar darzustellen, durch die zweckentsprechende äußerliche Zurüstung der Szene entsprochen. Denn bei keinem vernünftigen menschlichen Vorhaben darf sich der innerlichen Zweckbestimmung eine äußerliche Zweckwidrigkeit entgegenstellen. Und da sich Dekorationen, Möbel und Geräte nicht in der Zeit nacheinander fortbewegen können, um mit dem gesprochenen Wort des Schauspielers gleichen Schritt zu halten und mit der Zeit und in der Zeit abzufließen, so müssen sie schon aus diesem einen, ebenso äußeren als inneren Grunde auf der dramatischen Bühne fortbleiben, oder auf ein äußerstes Minimum beschränkt werden, wie es uns die Alten und die Engländer gezeigt haben. Und zwar auf jenes Minimum, welches den stetig fortlaufenden und ununterbrochenen Gang der Handlung ganz und gar nicht stört. Darum darf es auf einer dramatischen Bühne keine Zwischenakte und keine Unterbrechungen durch übertriebene und umständliche Ausstattungsverwandlungen innerhalb der Akte geben.

Es ist aber auch wichtig und muß ganz besonders und ausdrücklich betont werden, daß mit der Errichtung einer poetisch-dramatischen Bühne, von der uns die Münchener Shakespearebühne ein Beispiel gegeben hat, keinerlei Beschränkung verbunden ist in dem Sinne etwa, als ob nur Shakespearestücke oder nur Werke auf derselben dargestellt werden könnten, die im Shakespeareschen Sinne komponiert sind, oder daß mit dieser Bühne irgendein Verzicht verknüpft ist auf andere dramatische Werke. Nach meiner Überzeugung, die nicht nur auf Erfahrung beruht, kann auf einer solchen Bühne alles gegeben werden, was die dramatische Dicht-

kunst nur irgend hervorgebracht hat, von Kalidasa und Aischylos bis auf die modernsten Dichter und die neuesten Stücke auch aus unserer Zeit.

Dazu ist freilich nötig, daß man mit Aufrichtigkeit und Redlichkeit von der dramatischen Bühne nur poetisch-dramatische Eindrücke und Wirkungen erwarte und keine anderen.

„Denn auf dem bretternen Gerüst der Szene
Wird eine Idealwelt aufgetan,
Nichts sei hier wahr und wirklich als die Träne;
Die Rührung ruht auf keinem Sinnenwahn,
Aufrichtig ist die wahre Melpomene,
Sie kündigt nichts als eine Fabel an,
Und weiß durch tiefe Wahrheit zu entzücken;
Die falsche stellt sich wahr, um zu berücken."

Dazu muß sich aber der Künstler und der Kunstfreund aus den Fesseln ästhetischer Irrlehren lösen und der Gefangenschaft ästhetischer Schlagwörter entfliehen, mögen sie noch so geistreich klingen oder auch sein, mögen sie auch noch so reizvolle Wirkungen versprechen, wenn sie entweder einem anderen Kunstgebiete angehören oder überhaupt nicht zu verwirklichen sind, wie Volldrama, gleichwertige Verbindung der Künste im Schauspiel, sinnliches Bühnenbild, Wirklichkeit, Naturwahrheit, historische Treue, perspektivische Bildwirkung, dekorative Reproduktion des Dramas usw. Sie drängen das Drama aus seiner Sphäre; sie bringen es um seine poetisch-dramatische, um seine mimisch-biologische, das heißt um seine leben- und handlungnachbildende und -nachschaffende Wirkung. Damit tauscht aber der Kunstfreund und der Künstler nicht etwa eine öde, leere und frostige Bühne ein, nein, im Gegenteil, er füllt die Bühne mit lebensvollen Gestalten, die unwiderstehlich ergreifen und packen und nicht wieder loslassen; er erweckt eine alte Kunst, die verloren ging, zu

neuem Leben, er erhebt die selbständig gewordene dramatische Kunst des Schauspiels zu einer ans Herz gehenden Innigkeit und Wärme, zu einer überwältigend hinreißenden Macht der unbehinderten Darstellung in allen Richtungen und Phasen des nachgeahmten menschlichen Lebens und Handelns, in Leid und Scherz, in tiefster Tragik und Traurigkeit, in anmutiger Heiterkeit und überquellendem Humor, so daß sich keine andere Kunst, die Musik allein ausgenommen, mit der wieder frei gewordenen dramatischen Kunst an Unmittelbarkeit der Wirkung messen kann. Die Geschichte des Mimus, die Hermann Reich in so imposanter und fesselnder Weise geschildert hat, belehrt uns über die dem Menschen innewohnende unausrottbare und unverwüstliche leidenschaftliche Neigung für mimisch-dramatische Darstellung und ihre wahrhaft dämonische Anziehungskraft auf das menschliche Gemüt. Darum sollten, meine ich, die einsichtsvollen Kunstfreunde und Künstler bemüht sein, dieser Kunst diejenigen äußeren Bedingungen ihrer Ausübung zu geben, die ihr die höchste Ausbildung und die weiteste Verbreitung sichern. Aber freilich, um die höchsten und reinsten Wirkungen auf das menschliche Gemüt zu vollbringen, darf der Mimus nicht von der wirklichen Dichtkunst sich trennen, nur im innigsten Bunde mit dieser wird seine sieghafte Kraft als dramatische Kunst sich manifestieren und dem kunstgenießenden Menschen jene beglückenden und beseligenden Eindrücke verschaffen, die ihn von den Mühsalen und Drangsalen des Lebens, von den peinigenden Trieben seiner Leidenschaften, von der rastlosen Unruhe seines Wollens auf Stunden wenigstens befreien; „dann ist“, wie Schopenhauer sagt, „der schmerzenlose Zustand, den Epikur als das höchste Gut und als den Zustand der Götter pries auf einen Augenblick erreicht; dann sind wir für jenen Augenblick des

schnöden Willensdranges entledigt, wir feiern den Sabbat der Zuchthausarbeit des Wollens, das Rad des Irion steht still."

Um diesen so hoch gepriesenen befreienden Eindruck des Dramas zu erreichen, darf man freilich die Fundamentalsätze des Dramas nicht verletzen, und diese fordern ganz klar und unzweideutig, daß das Drama eine vollständig in sich abgeschlossene Handlung in einer nicht unterbrochenen Abfolge der dargestellten Begebenheiten durch die Charaktere darbiete. Darum darf man von der dramatischen Kunst keine gleichwertige oder gar mehrwertige malerische Darstellung der Handlung verlangen, denn das Drama hat wirksamere Mittel zur Darstellung von Handlungen als die Malerei. — Ebensowenig wie man die ewig gültigen statischen und konstruktiven Gesetze der Baukunst verletzen darf, vielleicht irgendeinem neu zu erfindenden Stile zuliebe, oder um die in unserem Geiste, in unserer Phantasie durch ihre Linien, Formen, Maße und Verhältnisse erweckten Rhythmen unseren Sinnen wirklich und wahrnehmbar zu machen, ebensowenig wie man von der Skulptur verlangen kann, das in ihr immanent zum Ausdruck drängende Prinzip der Bewegung durch mechanische Mittel wahrnehmbar und wirklich zu gestalten oder ihren Objekten durch technische Vorrichtungen eine dem Ohre vernehmbare Sprache zu geben, ebensowenig darf man auch von der Malerei wirkliche Rundung, Bewegung oder Sprache fordern oder von der Musik die Prägnanz des begrifflichen und gedanklichen Ausdrucks, aber ebensowenig darf man vom Drama verlangen, daß es uns alles das wirklich und wahrnehmbar zeige, was wir uns, angeregt durch die lebendig gewordene Kraft des Dichterworts, in seiner äußersten Ausführung und Vollkommenheit nur vorstellen können. Jeder Kunstverständige wird freilich sofort einwenden: Jenes sind plumpe und kunstwidrige

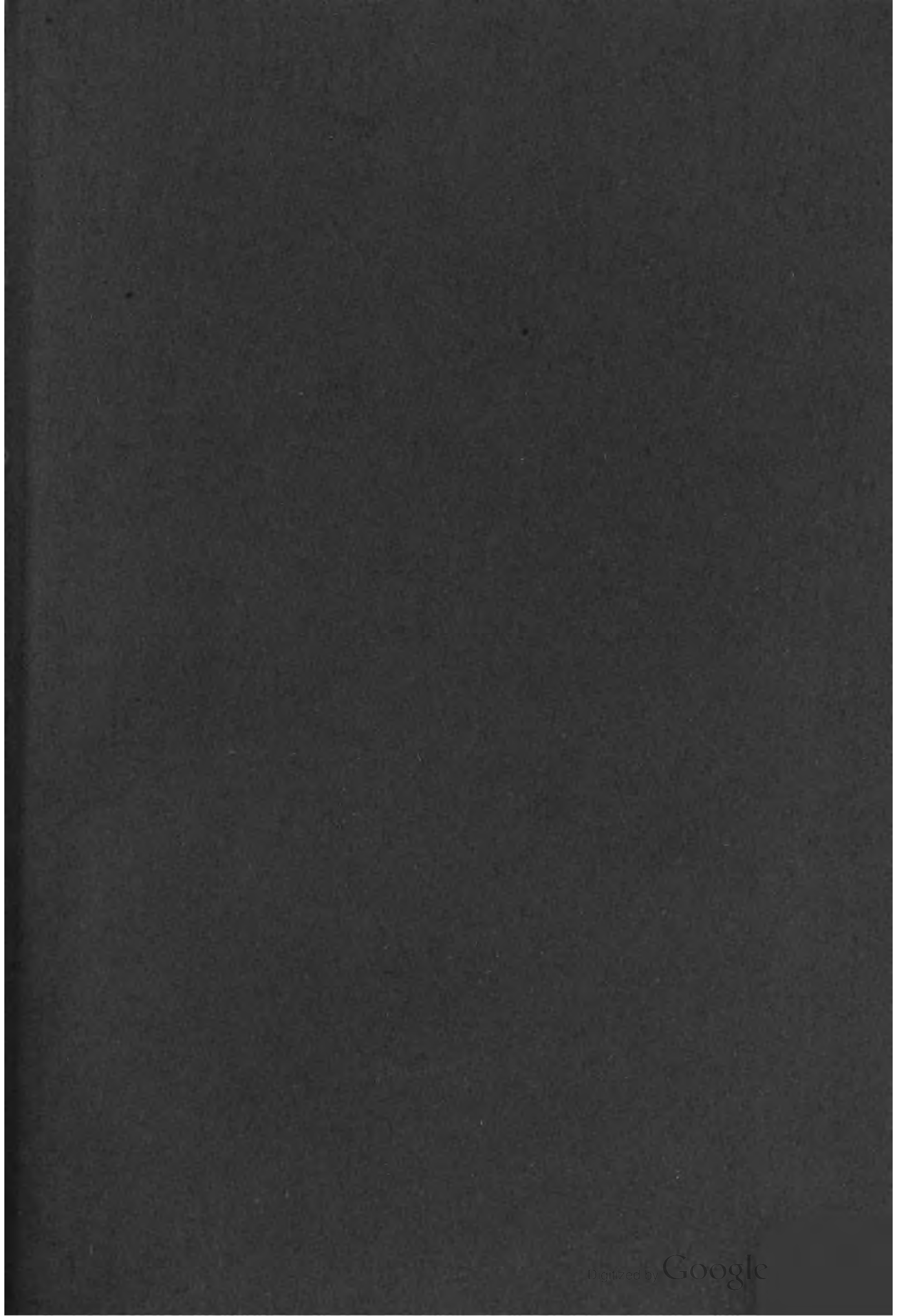
Zumutungen an die ebengenannten Künste; aber es ist merkwürdig zu betrachten, daß es nicht ebenso rasch und leicht eingesehen wird, daß die gleichwertigen, ja man kann sagen die überwertigen Zutaten an Malerei, Maschinen und Geräten usw. eine ebenso plumpe und kunstwidrige Zumutung an die dramatische Kunst sind. Vollends ist die Forderung der Wirklichkeit an Stelle der künstlerischen Wahrheit, der Naturtreue, der historischen Treue eine unkünstlerische. Wohin zielen alle diese Bestrebungen, wenn sie in ihrer äußersten Ausdehnung wirklich möglich und erreichbar wären? Die Natur noch einmal zu schaffen? Die Schöpfung zu wiederholen? Es dem lieben Gott gleich zu machen? Uns aus dem Asyl der Kunst abermals in die Pein und die Drangsal unserer sinnlichen Natur zurückzustoßen? Das Objekt der Kunst zu entidealisieren? Die ästhetische Freiheit zur Notwendigkeit der Natur zurückzuführen? Es ist aber dafür gesorgt, daß dies dem Menschen nicht gelingt. Er kann auf diesem Wege nur die Kunst verunstalten, aber die Natur gestalten kann er nicht. Das hat ja schon Aristoteles gesagt, daß jegliche Kunst nur eine gereinigte Wirklichkeit ist. Und Herder sagt: „Der Mensch ist kein *παντεχνός*, kein Allkünstler, er hat nicht alle die Mittel in seiner Hand, die die Natur hat, er kann nicht nach ebenso großen Entwürfen, so lange, so fest und unfehlbar, so leicht und angemessen wirken und schaffen wie sie.“

Daß endlich jedes Kunstwerk, somit auch das Drama, ein Organismus, eine Einheit ist, die durch Zerstückeln den Tod erleidet, ist ebenso zu beachten. So sagt Benedetto Croce in der Ästhetik als Wissenschaft des Ausdrucks: „Eine weitere Ergänzung der Auffassung des Ausdrucks als einer geistigen Tätigkeit ist die Unteilbarkeit des Kunstwerks. Jeder Ausdruck ist ein einzigartiger Ausdruck. Die Tätig-

keit beruht eben in der Verschmelzung der Eindrücke zu einem organischen Ganzen. Das ist es, was man stets damit sagen wollte, wenn man anführte, daß das Kunstwerk der Einheit bedürfe oder, was dasselbe ist, der Einheit im mannigfaltigen; der Ausdruck ist eine Synthese des Verschiedenartigen oder Vielfältigen in einem. Dieser Behauptung scheint sich die Tatsache entgegenzustellen, daß wir ein Kunstwerk in seine Teile teilen, eine Dichtung in Szenen, Episoden, Bilder, Sentenzen, ein Gemälde in einzelne Figuren und Gegenstände usw. Aber diese Teilung vernichtet das Werk, so wie die Teilung eines Organismus in Herz, Gehirn, Nerven, Muskeln usw., das Lebendige in einen Leichnam wandelt."

Und Houston Steward Chamberlain in seinem geistvollen Werk „Immanuel Kant" sagt: „Erzeugnisse der Natur zerlegen wir, zerschlagen wir, zerschneiden wir, zerpflücken wir, um sie besser zu verstehen, ein Kunstwerk nicht, denn dieses ist entweder eine Einheit oder gar nichts."

Die dramatischen Künstler auf der panoramatischen Bühne dienen, wo sie herrschen sollten. Sie gleichen einem Volke, das unter dem Drucke einer tyrannischen Fremdherrschaft leidet. Die dem Drama fremden Bestandteile sind, wie Lazarus das Verhältnis der Muttersprache zur fremden Sprache geistvoll beleuchtet, ein strenger, rauher Gebieter, der im Gebiete ihres künstlerischen Fühlens und Denkens waltet wie ein Eroberer in Feindesland. Diese künstlerische Tyrannis in dem Leben und der Welt der Kunst verhindert die Entwicklung der guten und fruchtbaren Keime, weckt aber alle bösen und schlechten Instinkte wie die politische Tyrannis im Leben der Völker.






G.E.STECHERT&Co.
(ALFRED HAFNER)
NEW YORK

